



الإبداع الكوينك والمشتروعة الطموح

بقلم: حمد الحمد

في مقابلة أجريت مع أحد كتاب السيناريو المشهورين عربياً، ذكر بأنه بدأ حياته الإبداعية ككاتب قصة قصيرة، وانتشى فرحاً عندما صدرت له أول مجموعة قصصية، لكن بعد فترة من الوقت أُصيب بخيبة أمل كبيرة حيث اكتشف عندما راجع الموزع بأنه لم يبع من تلك المجموعة القصصية سوى عشر نسخ وبقيت النسخ مرتجعة، طبعاً كانت خيبة أمل كبيرة ومؤشر للفشل، إلا أنه فجأة تحقق الحلم عندما اطلع أحد المنتجين على القصص القصيرة التي تتضمنها المجموعة وحول إحداها إلى حلقة تلفزيونية نالت الإعجاب، ومن تلك اللحظة تحول الفشل إلى نجاح كبير، عندما انتقل من عالم كتابة القصة القصيرة إلى كتابة السيناريو الذي حقق فيه ما كان يحلم به.

ذكرت تلك الواقعة لأدلل على معاناة المبدعين من كتاب القصة القصيرة أو الرواية أو حتى المجموعات الشعرية، حيث المعاناة الكبرى

وهي التوزيع والانتشار، التوزيع يحتاج إلى شركات متخصصة لها أساليب متطورة، ولها أيضاً رؤية إعلامية تتوافق مع الإعلام الحديث.

العمل الإبداعي هو منتج، يحتاج إلى دعاية وإعلان وتوزيع وإلا سيبقى حبيس الأدراج أو الأرفف ولن يصل إلى الهدف وهو القارئ.

في رابطة الأدباء يعاني معظم الأعضاء من هذه المعضلة التي هي من أحد أسباب عدم انتشار الإصدار الكويتي، وعدم وصوله للقارئ محلياً وعربياً.

لهذا فنحن في رابطة الأدباء بصدد القيام بمشروع يتعلق بهذا الخصوص ونعقد عليه آمالاً كبيرة وهو حتماً سيساهم في تخطي الكثير من الصعوبات، ونحن الآن في المراحل الأولى منه ونتعاون بشأنه مع مؤسسات كبرى في الكويت وقد تجاوبت مع مقترحنا، ولكن في مقالة أخرى سنقدم إيضاحات أوسع. آمالنا كبيرة في تحقيق هذا المشروع الذي سيؤسس لخطوات طموحة في إعادة الاعتبار للإصدار الإبداعي الكويتي ورسم حلقة اتصال ثانية بينه وبين القارئ.

نتمنى أن يرى المشروع الطموح النور قريباً، وسنعلن عنه ليكون أحد إنجازات

رابطة الأدباء والتي نسعى لتحقيقها.

مفهوم المضحك (الهزلي) في تاريخ الفكر الجمالي

بقلم: د. أحمد طعمة حلبى
(سورية)

قبل أن نخوض في مناقشة مفهوم المضحك لدى علماء الجمال والفلاسفة، لا بد أن نتطرق إلى مفهوم القبيح وعلاقته بمفهوم المضحك. لأن القبيح هو الأساس الذي يقوم عليه مفهوم المضحك - كما سنرى لاحقاً - فلا إضحاك إلا بوجود شكل قبيح ينبئ بنشوز أو خرق ما. وقد اتفق معظم علماء الجمال على أن القبيح هو المفهوم المقابل للجميل، فإذا كان الجميل يعني الانسجام والتناسب والتوازن، فإن القبيح بالمقابل يعني الإخلال والتنافر وعدم الانسجام. وإذا كان الجميل يشعرنا بالرضا تجاهه، فإن القبيح يشعرنا بالنفور والتقرز.

فباومغارتن، أول من أظهر مصطلح الإستطيقا (علم الجمال) إلى الوجود، يرى أن الجميل والقبيح مفهومان متقابلان أو متضادان. يقول باومغارتن في كتابه (الميتافيزيقيا): "إن ظهور الكمال أو الكمال الواضح الذوق بمعناه الضيق هو الجمال، والنقص المقابل هو القبيح، ومن ثم فإن الجمال - بهذه المثابة - يُمتع الناظر، والقبح - بهذا الشكل - يبعث الضيق"^١.

أما ليسينغ، فهو لا يكتفي بأن يعرف القبيح بالمتنافر وحسب، بل يؤكد أيضاً أن استخدام القبيح في الفن هدفه إظهار الجميل وتعزيزه^٢. ويرى هيجل أن الشيء القبيح هو ذلك الذي يناقض الخصائص

يعالج شارل لالو قضية القبح في الفن، فيرى أن " القبح في الفن ليس فقط غياب التناسق، ولكنه موقف سلبي، أو معاد للتناسق، هو عدم تناسق يتنتشر في المكان الذي نتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجماً متسقاً. وهناك فرق كبير بين سطر من النثر، وبين نثر غير منثور.

بالوقت نفسه زهيد الثمن، وبين صورة فوتوغرافية فاسدة، وصورة محفورة حفراً رديئاً. بين ثوب بغير زي يرجع تاريخه إلى جيلين، وثوب تغير زيّه، يعود تاريخه إلى سنتين "٧. ويضيف لالو: " وعلى هذا النحو، فلكي تكون الطبيعة قبيحة، يجب أن تبدو أنها أخطأت هدفاً ما، وأن تنهتها، إلى حد ما لا شعورياً، بأنّها فشلت في تطبيق صياغة فنية ملازمة، والتي بدونها تكون لا جمالية. والقبح في الطبيعة هو مبدئياً المسخ الأعجوبي "٨.

ويرى ولتر ستيس أن " القبح هو غير الجميل، أو هو غياب الجمال "٩. والقبح يثير البغض والكراهية والألم والنفور: ١٠. فالقبح هو كل ما ينفر، وكل ما يثير ألياً وكدرًا وانزعاجاً على الصعيد النفسي.

وإذا كان معظم علماء الجمال والفلاسفة قد اتفقوا على أن القبح هو ما يشعر بالنفور وعدم الانسجام، فإنهم قد اختلفوا حول نسبة القبح، وجمالية القبيح، أو عدم جماليته.

ويرى تشيرنيسفسكي أن القبح هو الشيء الذي لا نبيننا بالحياة ولا بتطورها الموفق ٤. ويضيف: " يبدو لنا قبيحاً كل ما هو أخرق، أي كل ما هو ممسوخ إلى حد ما، وفق مفاهيمنا التي تبحث دائماً عن وجه الشبه بالإنسان...، إن شكل التمساح والحدود والسلحفاة والضفدع يذكرنا بالشذبيات، ولكن بشكلها البشع، المشوه، الأخرق. ولهذا السبب فالحدود والسلحفاة بشعان "٥. نقول هنا: إن المثال الذي يضره تشيرنيسفسكي للقبح مثال خاطئ، إذ إن المقارنة بين الشيء الجميل والشيء القبح يجب أن تكون بين شيئين من جنس واحد، فليس صحيحاً أن يكون جنس التماسيح أو جنس الحدونات قبيحاً، بل القبح من التماسيح أو الحدونات الذي يشبه شكله عن شكل جنس التماسيح أو الحدونات. ولا يمكن المقارنة بين جنس الإنسان وجنس الحيوان، واستنتاج القبح - من ثم - في الحيوان.

ويرى كروتشه أن للقبح درجات ومراتب، فهناك القبيح جداً، وهناك القبح القريب من الجمال ٦.

ويعالج شارل لالو قضية القبح في الفن، فيرى أن " القبح في الفن ليس فقط غياب التناسق، ولكنه موقف سلبي، أو معاد للتناسق، هو عدم تناسق ينتشر في المكان الذي نتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجماً متسقاً. وهناك فرق كبير بين سطر من النثر، وبين شعر منثور. بين أثاث ينم عن ذوق سليم، هو

وبعبارة أخرى: هل القبيح فنيًا نوع من أنواع الجميل ؟ وهل يمكن أن يُعدَّ جميلًا التمثال الذي يصوِّر شيئًا قبيحًا ؟

يفصل هيجل بين قيمة القبيح وقيمة الجميل، ويرى أن القبح في الأشياء أمر نسبي ” فالعمل مهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة، فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحاً، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه ” ١١.

ويشير كروتشه إلى نقطة مهمة حين رأى أن القبح إذا كان كاملاً: ” ، أي ليس فيه أي عامل من عوامل الجمال، فإنه سيكف - لنفس هذا السبب - عن أن يكون قبيحاً، لأنه سيفقد التعارض الذي هو علة وجوده ” ١٢. أي: إن القبح لديه نسبي، فإذا فقد القبيح الدرجة التي تميز الجميل عنه، فقد صفة القبح، وخرج عن كونه قبيحاً.

ويذهب ولتر ستيس إلى أبعد من ذلك، حين أكد أن القبيح نوع من أنواع الجميل، وليس مضاداً له. يقول: ” وسوف نرى أن نظريتنا عن القبح تتضمن النتيجة القائلة بأن القبح ليس هو الضد للجميل، بل هو على العكس نوع من أنواعه. إنه نوع من الانطباع الإستاطيقي، وكل انطباع إستاطيقي بما هو كذلك جميل ” ١٣.

إذن انقسم الفلاسفة وعلماء الجمال الغربيون إلى فريقين فيما يخص جمالية القبيح أو عدم جماليته؛ الفريق الأول يرى أن القبيح مضاد للجميل، فإذا كان الجميل

يتَّصف بالانسجام والتناسب والتوافق والتوازن، فإن القبيح يتصف بالتنافر وعدم التوافق ويشعرنا بالتقزز والألم، فالقبيح كما يقول جيروم ستولنيتز: ” ما يشير تأمله الإستاطيقي لما أو كدرًا ” ١٤. أما الفريق الثاني فيرى أن القبح ليس مضاداً للجميل، بل إنه ليس هناك قبح في الأساس، وما هو قبيح في الطبيعة قد يكون جميلاً في الفن، يقول زكريا إبراهيم: ” إن ما نسميه في الطبيعة قبحاً قد يصلح لأن يكون موضوعاً جميلاً للفن، وإلا، فهل يقلُّ الشخاضون الذين رسمهم موريلو جمالاً ودقة وصناعة، عن العذارى الحسنات اللاتي صوَّرنهن بريشته الساحرة ؟ ” ١٥.

ولا يخرج معنى القبح لدى المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين عن معناه لدى نظرائهم الغربيين، فابن الدباغ يشير إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة نبات ما قد ذبل وذهبت نضارته. هذا على مستوى القبح الحسي، أما على مستوى القبح المعنوي، فيشير أيضاً إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة إنسان قد فقد عقله. يقول ابن الدباغ: ” وكذلك تنفر النفس أيضاً عن جسم النبات إذا ذهبت نضارته وصوحت غضارته، وانعكست صورته فصار خطاماً . بل تنفر عن الصورة الأدمية إذا ذهب عنها رونق العقل فأظلمت، كمن غلب على مزاجه الماليخوليا، ولو كانت تلك الصورة محبوبة قبل ذلك، وتنفر عن كل صورة ناقصة الخلق أو مشوهة ” ١٦.

أن القبح ”ليس قبحاً في الأصل، بل هو جمال، ولكن من نوع خاص. أي إنه جمال على صعيد الوظيفة، حيث يُظهر جمال الجميل، ولولاه لما كان للجمال ذلك الظهور“ ١٩.

وصفوة القول: إن مسألة القبح والجمال تتغير من زمن لآخر، ومن شعب لآخر، فما قد أعدّه أنا جميلاً، قد يراه غيري قبيحاً، وكثير من الأعمال الفنية قد تلقى رواجاً لدى أمة من الأمم، وقد تلقى نفوراً لدى أمة أخرى. غير أن هنالك حداً أدنى وحداً أعلى للقبح، وعلى هذا فالأمر نسبي.

إن مفهوم المضحك ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة، التي تعمل على إثارة الضحك فينا، من خلال التنافر والتشويه وعدم الانسجام الموجود في تلك الظاهرة. فالهدف الأساسي من الضحك هو محاولة التخلص من القبح أو الظاهرة القبيحة، والتبرؤ منها، والنأي بالنفس عنها، وتطهير المجتمع منها.

ولنعد الآن إلى الفلاسفة وعلماء الجمال لنستعرض آراءهم حول مفهوم المضحك.

لقد رأى أرسطو، لدى تعريفه الملهة، أن الهزلي هو تشويه ونقص في الطبيعة، بغير ألم ولا ضرر. يقول معرّفاً الملهة: هي ” محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي، الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير ألم ولا ضرر “ ٢٠. نستشف من هذا الكلام أن المضحك لا ينشأ إلا مع وجود ظاهرة قبيحة، يحاول المضحك

إذا كان معظم علماء الجمال والفلاسفة قد اتفقوا على أن القبيح هو ما ينتعر بالنفور وعدم الانسجام، فإنهم قد اختلفوا حول نسبته القبح، وجمالية القبيح، أو عدم جماليته.

وكذلك يرى لسان الدين بن الخطيب القبح في التنافر وعدم الانسجام. يقول: ”إن النفس إنما تحب الملائم على الجملة، وهو معنى الخير، وتكره المنافر، وهو معنى الشر. ولا خير كالوجود، ولا شر كالعدم“ ١٧. إن ابن الخطيب هنا يقابل بين الملائم والمنافر، بين الخير والشر، وكل ما هو غير ملائم، أي منافر، فهو قبيح.

ولما كان الكمال يشكّل شرطاً أساسياً من شروط تحقق الجميل لدى هؤلاء المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين، فقد عدّوا القبح ناشئاً عن عدم تحقق الكمال. لقد رأى هؤلاء أن وظيفة القبح تكمن في إظهار جمال الجميل، وبناءً على ذلك فقد أكدوا أنه ليس هنالك من قبح في ذات الشيء، فالقبح في الأشياء كما يقول عبد الكريم الجيلي: ” هو للاعتبار، لا لنفس ذلك الشيء، فلا يوجد في العالم قبح إلا بالاعتبار. فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود، فلم يبق إلا الحسن المطلق “ ١٨.

إن كلام الجيلي هذا يُرجعنا مرة أخرى للحديث عن مسألة جمالية القبيح، أو عدم جماليته، وهل هو مضاد للجميل أو لا؟ والحقيقة أن كلام الجيلي هذا يشير صراحة إلى

أن يظهر مثالبها، من دون أن يكون هنالك ضرر واقع على المضحك منه. والحقيقة أن أرسطو لم يتحدث عن الغايات والأهداف التي يقوم عليها مفهوم المضحك. غير أن كانط قد أكمل ما بدأه أرسطو، إذ أشار إلى أن الضحك هدفه إزالة التناقض والتناقض من تلك الظاهرة القبيحة، عن طريق التعالي عليها والترفع عنها^{٢١}.

وقد أشار تشيرنيشفسكي إلى أن القبح هو أساس المضحك^{٢٢}. ويرد برغسون الضحك في أساسه إلى ناحية فيزيولوجية تحدث لجسم الإنسان، فهو يحدث في حالة التصلب الالي^{٢٣}. وقد انتقد الدكتور عبد الكريم اليافي هذا التعريف مؤكداً أنه لا يصح دائماً، ولا سيما أن الأمثلة التي يسوقها برغسون للتدليل على رأيه ليست بالضرورة مضحكة^{٢٤}. ويصوغ اليافي تعريفاً للضحك يرى أنه يتوافق مع أكثر النظريات الفلسفية في الضحك، وسنعرض لهذا التعريف في نهاية كلامنا على مفهوم المضحك.

والحقيقة أن برغسون لم يحصر الضحك بالناحية الفيزيولوجية لجسم الإنسان فقط، فقد تحدث أيضاً عن التشوه والقبح، وأثرهما في إثارة الضحك. وقد صنف التشوه في زمرتين: تشوه مضحك، وتشوه غير مضحك. وهو يؤكد أن "كل تشوه قابل لأن يقلده شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكاً"^{٢٥}. وهو يضرب مثالا على ذلك صورة الأحب. إن برغسون يعدّ التصلب والتشويه

أمرين متلازمين في المضحك، وقد أشارت الدكتورة أميرة حلمي مطر إلى هذا الأمر، قائلة: "ففي الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل، ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تجعيدة تجمّدت وسكنت سكوناً نهائياً. فكأنما الطبيعة قد تصلبت في أنف قد استطال إلى ما لا نهاية، أو قد يبدو الكاريكاتير في صورة أحب يبدو لرجل تقوس في وقفته"^{٢٦}.

ويرى سانتيانا أنه على الرغم من كون الحطة وعدم التناسب سببين أساسيين في ظهور المضحك، فإنه لا بد من أن تكون هناك "إثارة عصبية يعتمد عليها الشعور بالتسلية اعتماداً مباشراً، وإن كانت هذه الإثارة في أغلب الأحيان تحدث في نفس الوقت الذي يتم فيه التحول الفجائي إلى صورة غير مناسبة أو منحطة"^{٢٧}. وبهذا يكون سانتيانا قد أكد الناحية الفيزيولوجية التي تحدث عنها برغسون، مع عدم إغفاله مسألة القبح الناشئ عن الحطة وعدم التناسب. لقد أشار سانتيانا بوضوح إلى أن المضحك هو ذلك الشيء الذي "لم يتم شكله، الشيء المحير الشاذ المليء بالإحباطات"^{٢٨}.

ويعرّف كروتشه الضحك بأنه: "امتعاض ناتج عن إدراك شوهة متبوع فوراً بسرور أكبر ناتج عن تراخي قوانا النفسية المتوترة في توجس إدراك يعتبر ذا أهمية"^{٢٩}. إن كروتشه يلتقي مع أرسطو وسانتيانا ومعظم الفلاسفة وعلماء الجمال في تأكيد وجود التشوه

لا يخرج معنى القبح لدى المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين عن معناه لدى نظرائهم الغربيين، فابن الدِّبَّاغ يشير إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة نبات ما قد ذُبُلَ وذهبت نضارته.

بأنه تعبير عن التناقض والنشور وعدم الانسجام في الظاهرة المضحوك منها. والهدف من الضحك، بحسب هذا التعريف، هو تعرية هذه الظاهرة، وكشفها أمام المجتمع، والارتقاء بالمجتمع عن السقوط في المستنقع الذي تمثله هذه الظاهرة، ومحاولة تطهيره منها.

بقي أن نشير إلى جذور هذا المفهوم لدى العرب المسلمين، ولا سيما لدى الجاحظ. وإذا كان الجاحظ لم يتحدث بشكل صريح ومباشر عن الضحك بوصفه مفهوماً جمالياً له أسسه ومعاييره، فإن كتابيه (البيخلاء) و (رسالة الترييع والتدوير) يشيران بوضوح إلى إدراك الجاحظ لهذا المفهوم، وإلى اهتمامه به، من خلال تلك النماذج الساخرة (الكاريكاتيرية) المضحكة التي عرضها في دينك الكتابين. ويخيل إلينا أن الجاحظ، في تأليفه هذين الكتابين، قد هدف، فيما هدف، إلى تعرية تلك النماذج البشرية القبيحة جمالياً وأخلاقياً، وكشفها أمام المجتمع، والنأي بالمجتمع عن الوقوع في حضيضها.

بوصفه صفةً أساسيةً يقوم عليها مفهوم المضحك. وكما فعل أرسطو من قبل، فقد نفى كروتشه الألم والضرر في المضحك^{٣٠}، وهذا النفي طبيعي على اعتبار أن الألم يثير الرحمة والشفقة، وهو ما لا يتحقق في المضحك.

والضحك عند شارل لاثو هو غياب التناسق أو انعدامه^{٣١}. وهو يرى أن الضحك شعور بالترفع الشخصي، إزاء شكل كرهه غير متناسق. ويذهب لاثو إلى أبعد من ذلك، إذ يعدّ الضحك أخذاً بالثأر لقيمتنا التي لم تقدّر حق قدرها^{٣٢}، على اعتبار أن هذا الشكل غير المتناسب فيه خرقٌ للشكل أو الخلقة الكاملة أو المتناسقة.

نأتي الآن إلى تعريف عبد الكريم اليافي للضحك يقول: "الضحك مباينة تفجأ الفكر، سليمة العقابة بالنسبة إلى الضاحك، يخفض الضاحك بها المضحوك عن رتبته. إن هذه المباينة أو التضاد أو النشور تشير إليها أكثر النظريات، وسلامة العقابة نجد الإشارة إليها منذ القديم في كلام أرسطو حين قال: إن المضحك تشوّه يكاد يوجد في جميع أنواع المضحك^{٣٣}".

وإذا ما ذهبنا نستعرض أوجه الالتقاء بين كل الفلاسفة وعلماء الجمال، حول تلك العناصر الباعثة على الضحك، لوجدنا اتفاقاً على وجود التناقض والنشور وعدم التوافق والانسجام، أو على وجود خرق ما للمألوف والمتعارف عليه. وعلى هذا، نستطيع بكل تأكيد تعريف المضحك

عطا، دار الفكر العربي، مصر، د.ت.ا.
ص ٣٩٧.

١٨ - الجيلي. عبد الكريم، الإنسان
الكامل، ص ٥٣.

١٩ - كليب. سعد الدين، البنية
الجمالية، ص ١٩٧.

٢٠ - أرسطو، فن الشعر، ص ١٦.

٢١ - بلوز، نايف، علم الجمال، ص ١٠٦.

٢٢ - تشيرنيشفسكي، علاقات
الفن الجمالية بالواقع، ص ٥٦.

٢٣ - برغسون، الضحك، ترجمة:
سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار
اليقظة العربية، دمشق، ط ٢، ١٩٦٤. ص
٢٣.

٢٤ - الياضي، عبد الكريم، دراسات
فنية في الأدب العربي، ص ٨٤.

٢٥ - برغسون، الضحك، ص ٢١.

٢٦ - مطر، أميرة حلمي، مقدمة في
علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف،
القاهرة، ط ٢، ١٩٩٤. ص ١٢١.

٢٧ - سافتيانا، جورج، الإحساس
بالجمال، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

٢٨ - المرجع السابق نفسه، ص
٢٧٢.

٢٩ - كرونشه، علم الجمال، ص ١١٨
بتصرف.

٣٠ - ينظر : المصدر السابق نفسه، ص
١١٩.

٣١ - لالو، شارل، مبادئ علم
الجمال، ص ٦٩.

٣٢ - المرجع السابق نفسه، ص
٧٢.

٣٣ - الياضي، عبد الكريم، دراسات
فنية في الأدب العربي، ص ٨٦.

الحواشي:

١ - إسماعيل. عز الدين، الأسس
الجمالية في النقد العربي ، ص ٤٥
- ٤٦، نقلا عن باومغارتن.

٢ - ينظر : المرعي، فؤاد، الجمال
والجلال، ص ٥٨.

٣ - إسماعيل. عز الدين، الأسس
الجمالية في النقد العربي ، ص ٥٠ .

٤ - ينظر: تشيرنيشفسكي، علاقات
الفن الجمالية بالواقع، ص ٢٢.

٥ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٣.

٦ - ينظر : كرونشه، بنديتو، علم
الجمال، ص ١٠٤.

٧ - لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٧٥.

٨ - لالو، شارل، مبادئ علم الجمال،
ص ٧٥ - ٧٦.

٩ - ينظر : ستيس. ولتر، معنى
الجمال، ص ٩٥.

١٠ - ينظر : المرجع السابق نفسه، ص
١٠٣.

١١ - إسماعيل. عز الدين، الأسس
الجمالية، ص ٥٠.

١٢ - المرجع السابق نفسه، ص ٥١،
نقلا عن كرونشه.

١٣ - ستيس. ولتر، معنى الجمال، ص
١٠٢.

١٤ - ستولنيتز. جيروم، النقد
الفني، ص ٤١٨.

١٥ - إبراهيم. زكريا، مشكلة الفن،
مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.ا. ص ٦٠.

١٦ - ابن الدُّبَّاع، مشارق أنوار
القلوب، ص ٥١.

١٧ - ابن الخطيب. لسان الدين،
روضة التعريف بالحب الشريف،
تحقيق وتقديم: عبد القادر أحمد

إن مفهوم المضحك ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة، التي تعمل على إثارة الضحك فينا، من خلال التنافر والتنشويه وعدم الانسجام الموجود في تلك الظاهرة. فالهدف الأساسي من الضحك هو محاولة التخلص من القبيح أو الظاهرة القبيحة، والتبرؤ منها، والنأي بالنفس عنها، وتطهير المجتمع منها.

- ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- ستيس. ولتر (معنى الجمال) ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- كروتشه. بنديتو (علم الجمال) عربي: نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣.
- كليب. سعد الدين (البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي) وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
- لالو. شارل (مبادئ علم الجمال) ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢.
- المرعي. فؤاد (الجمال والجلال) دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩١.
- مطر. أميرة حلمي (مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن) دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.
- اليافي. عبد الكريم (دراسات فنية في الأدب العربي) دمشق، ط١، ١٩٦٣.

المصادر والمراجع

- إبراهيم. زكريا (مشكلة الفن) مكتبة مصر، القاهرة، د.تأ.
- أرسطو (فن الشعر) ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.
- إسماعيل. عز الدين (الأسس الجمالية في النقد العربي) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢.
- برغسون. هنري (الضحك) ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.
- بلوز. نايف (علم الجمال) منشورات جامعة دمشق، ط٦، ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- تشيرنيسفسكي. ن. غ (علاقات الفن الجمالية بالواقع) ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- الجيلاني. عبد الكريم (الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر) مكتبة محمد علي صبيح، مصر، د.تأ.
- ابن الخطيب. إسحاق الدين (روضة التعريف بالحب الشريف) تحقيق وتعليق وتقديم: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، مصر، د.تأ.
- ابن الدباغ. عبد الرحمن بن محمد الأنصاري (مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب) تحقيق: هـ. ريتز، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٩.
- سانتيانا. جورج (الإحساس بالجمال) ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.تأ.
- ستولنيتز. جيروم (النقد الفني)

دراسات

من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة!

بقلم: د. عبدالله بن أحمد الفيضي
(المملكة العربية السعودية)

ظهرت قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، ورْدَة فعل على شَعْره المتحجر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقالياً، مقدراً له أن يختفي بميلاد الشَّعر الحر، إلا أنها قد استأنفت تناميها في سياق المدينة الأوروبية الحديثة، ووثبات المدارس الفنية المختلفة، وتطلّع الإنسان إلى الانعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثي^١. ولا مشاحة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشَّعر "قصيدة"، والنثر "النثر". والتجريب حق مشروع، تكفله حرية الإبداع في مختلف الفنون والأداب. إلا أن المشاحة كانت تنشأ حينما يُنطلق من وراء المصطلح إلى خطاب فضائي، إيديولوجي، لإلغاء جنس الشَّعر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثي، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"، بوصفها خياراً يَجِبُ ما قبله، وهو ما يقع فيه بعض أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسي التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)^٢ العلمية إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشَّعر. وهي تخلص- في آخر سطر من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشَّعري، بمقدار ما هي ثورة احتجاج وفضال فكريّ للإنسان ضدّ مصيره^٣. وقد ناقشت مطوّلاً المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، محاولة ضبط الأصول، و"التقعيد" لما يمكن أن يُسمّى "قصيدة نثر".

وتراهن قصيدة النثر- في الأساس- على أنها ستستمدّ موسيقاها الشَّعرية من أسرار اللغة، وإحياءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخلية، الدلالية والذهنية. غير أن

في مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفني" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام إن في الشَّعر أو في النثر، ومن ثمَّ تناسل أنظمة أخرى. ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون شرْدُّ على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج جديد.

من عمره، ثم تعلم قواعد العربية على كبره. كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم "الشَّعر النثري"، وشبَّهه بشعر الأمريكي (والت وايتمان)، في ديوان "أوراق العشب Grass leaves". ثم خَلَفَ من بعده خَلَفُ ارتضوه شعراً. وسمَّاه بعضهم: "قصيدة الأدب"، أو "قصيدة التجاوز والتخطي". ولعل نازك الملائكة هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تقليلاً من شأنه الشَّعري^٧. ثم كانت مجلة "شعر" اللبنانية الريادة في تبني قصيدة النثر ونشر نتائجها المبكرة.

والى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفني" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشَّعر أو في النثر، ومن ثمَّ تناسل أنظمة أخرى.

المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معتنقيها ضعيفوا المواهب، أو واهو العلم بالعربية، أو هما معاً، فإذا النَصُّ يبدو كما لو أنه ترجمة قصيدة إلى العربية، لا تمتلك عبقرية العربية ولا شخصيتها الشعرية، وإذا هو يلوب على سراب من شعريّة، يمكن للقارئ أن يجدها كامنة في النثر، ما دام متصفاً بدرجة من الشاعرية والتأمل، مع عدم تمييز في بعض تلك النصوص بين شعرية الهلوسة وهلوسة الشعرية. في حين أن الجنس الفني يبقى- في مختلف الفنون- بناءً معيناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقى.

إن مصطلح قصيدة النثر، كما تمخّضت عنه التجارب العربية حتى الآن، إشارة ملتبسة إلى ما كان يسمى قديماً بالأقاويل الشعرية، أو الإشارات الصوفية، أمّا الشكل المدَّعى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي^٤. و(برنار^٥)، نفسها، تؤكد على أن قصيدة النثر: "نثر"، لا "شعر"، وأنها "تستجيب لحاجات أخرى غير الشَّعر".

ولقد سمَّى (جورجي زيدان، -١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني، -١٩٤٠) في ديوانه "هتاف الأودية"، سنة ١٩٠٥، من تلك الكتابة المجردة من الوزن والقافية: شعراً منثوراً. والريحاني كاتب خطيب، أكثر منه شاعر، عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة

أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاص بالشعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرد والفوضى.

ويمكن أن نضيف إلى بيان برنار هذا: إن كل تمرد يحتاج إلى تمرد، وكل ثورة تُضطرب بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العي، فالهلاك. وليس التمرد ولا الثورة باتجاه مضاد للماضي، هكذا ضربة لازب، وإلا كانت تلك حركة عقديّة مُغرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجل والأكمل، حيثما وجدنا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

لقد سخرنا- نحن العرب المحدثين، على سبيل الجاهل- من قدامى النقاد العرب، لما قالوا: إن قصيدة الشعر هي: "الكلام الموزون المقفى الذي له معنى"، وسقّنا رأيهم، وتندّرنا عليه- بنزوع أيديولوجي نحو التخفيف من عبء الأوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها التملص من موسيقى الشعر جملةً وتفصيلاً- وإن بفهم قاصر، ومؤدّج، ومشوّه لحقيقة ما قاله أولئك وعنّوه. على حين لو تأملنا لرأينا تلك المقولة صحيحة- في تعريف الشعر القديم على الأقل- شاء مزاجنا الحديث أم أبى، ولكن لا كما تأولناها لنصمّ قائلها بالحمق النقدي، بل

إن الإيقاع- ولا أقول الوزن بالضرورة- مكوّن بنائيّ في الشعر، وليس مكوّنًا جماليًا فقط. ظل عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المغنّي، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبرون عن قول الشعر ب: "قال الشاعر، أو ألقى، أو كتب"، بل ب: "أنشد".

ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون تمرد على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظام ومنهّاج جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟" - كما تتساءل (سوزان برنار)^٨ نفسها، ربة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا:

"من المؤكد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدام؛ لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أي تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. إذ إن مطلب الوصول إلى خلق "شكل"، أي بعبارة

وقفنا مؤخراً على تشكل جديد تلقننا إليه نصوص حديثة، يتمثل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتقفية. ومن ثم فهي لون جديد، يقع بين بين، أي بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة.

يعيث فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يصير مع ذلك على إلصاق ما يفعل بجنس الشعر، ليمسح الشعر نثراً، والنثر شعراً! ملقياً إلى جانب ذلك بمقولة أسلوبية ذاهبة إلى: أن "لبحور الشعر وأوزانه، أثراً في الأداء، وفي قوة الأسلوب" ٩ عرض البحر الميت! وحينما يتقرر لدينا هذا، فلا يعني وقوفنا ضد قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضد تسمية الأشياء بغير أسمائها.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحياً يشار به إلى نثر جميل، قد يبرز الشعر تعبيراً، أو فنلنقل: هو نثر شعري، أو شاعري، يظل في دائرة النثر الكبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره جان كوهين ١٠، إذ قال: "إنه يمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائماً، كما لو كانت شعراً أبتر."

إن الإيقاع - ولا أقول الوزن

بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا يركزون على أخص مميزات الشعر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية؛ من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا يختلفان فيها إلا كمياً؛ بما أن الشعر يكثف عناصرها، من: صوتيات، وصور، وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع تلك العناصر داخلية في النثر الأدبي، بكثافة أخف وتركيز أقل. أما ما يتفرد به النص الشعري، بوصفه جنساً أدبياً، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت إليها التعريف القديم لجنس الشعر، تماماً كما كان يلتفت قديماً في معلومات حفاظ النفوس والهويات الشخصية إلى تحديد ما يسمى: "العلامة الفارقة"، أو ما أصبح مأخوذاً به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام أو للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرف شيئاً تعريفاً فارقاً، فارزاً له عن غيره، سيعمد إلى تعيين أخص خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره. أما لو قال، مثلاً: "الشعر: الكلام الموزون، المقفى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانية..." إلى آخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفني، باستثناء العنصرين الأولين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيراً، بل يسقطها الشعر الحديث أو

ان التثام الآلية الجديدة
بالشعرية الحقيقية، بخصائصها
الإنسانية، وعناصرها النوعية
الفارقة، هو ما سيكفل فتحاً
ناجحاً إلى شعرية تتساق وطبيعة
العصر.

المنفلة، هو: محيط النثر، لا الشعر.
فإذا كان المحدثون قد أخذوا على
النقاد القدماء - مبتسرين مقولاتهم -
حصر قضية الشعر في الإيقاع، فإن
من البدائية المعرفية كذلك إصاق
كل نص تخيلي، خارق لأعراف اللغة
الاعتيادية، بالشعر، وكأن كل جميل
لا ينبغي أن يكون إلا شعراً! وفي هذا
احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون
أعظم من الشعر!

بل لم تقيد قصيدة النثر بالشعر
أو بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة
سابقة لهذا الموضوع ١١٩ ألا يمكن أن
يوجد نص عابر للشعر والنثر؟

إن في ضيق الأفق هذا - الذي
تؤخذ به النصوص بين حدي الشعر
والنثر - لجناية على النص، وتقيد
لشاريعه عما تطمح إليه من انعتاقات
وتورات! جناية جراء ذلك التقيد
المعيق لحركة الإبداع بقصرها على
ولوح قالبين خرسانيين موروثين،
أحدهما اسمه: شعر، والآخر اسمه:
نثر، ولا ثالث لهما.

وإذا كنا قد رصدنا في أحد البحوث
التباسات إيقاعية شعرية حديثة،
أفرزت أشكالاً مختلفة، سُمي منها في
القرن الماضي (شعر التفعيلة)، وكشفنا
في تلك الدراسة ما أسميناه (شعر
التفعيلات)، قاصدين به: أن لا يتقيد
الشاعر بتفعيلة واحدة في القصيدة،
بل ينداح في موسيقى الشعر العربي،
ليبتدع أشكالاً مختلفة تملئها عليه

بالضرورة- مكوّن بنائي في الشعر،
وليس مكوّنًا جماليًا فقط. ظل
عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ
دندنة الإنسان الأول ليعبر عن مشاعره،
وصولاً إلى الشاعر المغني، لدى اليونان
أو العرب، الذين كانوا لا يعبرون عن
قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألقى،
أو كتّب"، بل بـ: "أنشد". وحينما
ينسف النص الحديث ذلك الرصيد
من حسابه، فينتج نصًا مغايرًا، غير
إيقاعي، ومع ذلك يحتفظ بسحره
الشاعري، كما هو الحال في بعض
نماذج قصيدة النثر، فذلك رائع، إلا
أن روعة المنجز تنقص بالإصرار على
ربطه بجنس الشعر تحديدًا، كما عرّفه
الإنسان منذ الأزل إلى الآن. فلماذا لا
يُعد إنجازًا أجناسيًا جديدًا؟!

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة
النثر أن تكون جنسًا أدبيًا، قائمًا بذاته،
له رصيده من الماضي ومغامراته
المهمة في الحاضر والمستقبل. ولو
أنها استوت على سوقها، لصار من
حقها الوجود المختلف خارج دائرة
الشعر، أصلًا. وعندئذ، فإن حاضنها
الأولى بها، والطبيعي لاستيعاب نوعها

وَعبد الرحيم مرشدة، من الأردن، في مجموعته "كتاب الأشياء والصمت"، ٢٠٠٢. ويتجلى هذا الضرب المختلف من الإيقاع كذلك في ديوان علاء عبدالهادي، من مصر، بعنوان "مُهْمَل"، ٢٠٠٧. ويظهر في نصوص لكتاب سعوديين، مصنفة في قصيدة النثر، كـ بعض نصوص لئال العويبي، ١٤، أو محمد خضر الغامدي ١٥.

ولعل المرور بمرحلة (النثرية) كانت تنتهي ببعض الشعراء إلى قصيدة التفعيلة، كأنما بعض تجارب قصيدة النثر ما هي إلا تلمس الروح الشاعرة ذاتها، قبل أن تثقف أدواتها وتثقف بتمكنها من ولوج الشعر الإيقاعي، وهذا ما مرت به الشاعرة السعودية لطيفة قاري، على سبيل المثال، في ارتقائها من قصيدة النثر إلى قصيدة التفعيلة، إذ تقول: "ديوان هديل العشب والمطر" لا أعرف كيف كنت أثناء كتابتي له... وانتهت معه قصيدة النثر، والآن أجد نفسي في شعر التفعيلة." ١٦

وهكذا فنحن مؤخراً بإزاء خروج عن العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعاً، إلى شعر (النثرية)، من قلب العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن تسمية ما أنجزته أولاً بـ "الشعر الحر"، فاختارت له اسماً أدق هو: "شعر التفعيلة"، فكم بالحري أن نترجع

التجربة، وهي ظاهرة فاشية في القصيدة الحديثة ١٧، فلقد وقفنا مؤخراً على شكل جديد تلفتنا إليه نصوص حديثة، يتمثل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتقفية. ومن ثم فهي لون جديد، يقع بين بين، أي بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ولهذا اقترحنا لها- حسب بحث ألقيناه في (سوق عكاظ، صيف ٢٠٠٧) مصطلحاً، على طريقة العرب في النحت، مكوناً من (قصيدة النثر) و(قصيدة التفعيلة)، هو: (قصيدة النثرية). تجنباً لاتخاذ صيغة مركبة من قبيل: (قصيدة النثر تفعيلة). وتأتي اللصقية في صيغة المصطلح مطابقة للقصية في بناء النصوص نفسها. ونعني: ذلك النص الذي يمزج قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولد شكلاً ثالثاً. ولا نناقض أنفسنا حين نتمسك بمصطلح "قصيدة" هنا رغم ما قلناه آنفاً، فالأمر قد صار اصطلاحاً سائراً، يقيد دلالة المضاف إليه: "النثرية"، ولا مشاحة في الاصطلاح.

والظاهرة أوسع من تجربة واحدة، ولا بد أن تكون كذلك بالضرورة، إلا أنها لم تحظ بالرصد والتسمية من قبل. ويلمحة سريعة يمكن أن تشير إلى بعض من كتبوا ما نسميه القصيدة النثرية، لنجد منهم، على سبيل المثال، نادر هدي، من الأردن، كما في ديوانه بعنوان "كذلك" ١٨، ٢٠٠١،

Poem، المعتمدة على التقنية الإلكترونية، عبر تناصّ الوصلات وروابط الشبكة العنكبوتية. لقد اشتق الشاعر العربي القديم إيقاع قصيدته من معطيات عصره، من وطأ أخفاف الإبل أو حركة سنانك الخيل، وكانت تلك هي قصيدته الرقمية التفاعلية المتاحة في عصره، وها نحن في عصر آخر تماماً، و سيكون المستقبل لرواد مبدعيه، حتماً، مهما طالت المعارضة وخصومات القدماء والحداثه. على أن التنام الآلية الجديدة بالشعرية الحقيقية، بخصائصها الإنسانية، وعناصرها النوعية الفارقة، هو ما سيكفل فتحاً ناضجاً إلى شعرية تتساقط وطبيعة العصر. وفي كل الأحوال يمكن القول: إنه حينما يردف الدافع الإبداعي وعي نقديّ - لا يستسلم لعامل الطبع وحده - فذاك يشير بأن تتمخض الحال عن تيارات فنية جديدة، ذات أسس فنية معرفية، ولها صفة الإضافات البانية.

نحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه هؤلاء الشعراء - في بعض نصوصهم التي سنوليها دراسة أخرى تفصيلية لا يتسع المجال لها هاهنا - هو محض "قصيدة نثر"، لنتخارله اسماً أدق هو: "شعر النثرية".

وختاماً، فإن منبعث الإبداع الفني الحقيقي يكمن في حالة من اللاوعي، واللاعلم الفقهى. وهو ما أنتج في الأساس الشعر العربي وعروضه، عبر التجربة الإنسانية وإملاءات البيئة. ولو تخلصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقت من مكبات التمدن والتصنع الراهن، لألهمت السجايا أصحابها بحوراً جديدة، وأساليب تعبير شعرية حقيقية، بحيث يكون الشعر مكتنزاً بخصائص الموسيقى، والبناء الشعري الخالص، في غير نظام تقليدي.

إننا إذ نقف أمام فتوح العصر الكتابية نقف على سؤال جوهري: أيهما أكثر أهمية، حقيقة الشعر أم آليته؟ أم هما نسيج واحد؟ ومن ثم، فإذا كانت الأصوات، بأسبابها وأوتادها وتفعيلاتها، هي آلية الشاعر القديم، فما الذي يمنع أن تشتق القصيدة الحديثة إيقاعاتها من معطيات عصرها؟ ما الذي يمنع اليوم مثلاً من ظهور القصيدة الإلكترونية، على غرار تلك التجربة المسماة: "القصيدة الرقمية التفاعلية" Interactive

- ١ انظر: برنار، سوزان، (١٩٩٣)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيا مانا، تر. زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، ١٦، ٢٤-٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.
- ٢ انظر مثلاً: ٢٧٧-٢٧٨.
- ٣ انظر: م.ن.، ٢٨٨.
- ٤ انظر: الفقي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثا النص الشعري في المملكة العربية السعودية: قراءة في تحولات المشهد الإبداعي، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٢٦.
- ٥ انظر مثلاً: ٢٨٣-٢٨٥.
- ٦ انظر: الزركلي، خير الدين (-) (١٩٧٦)، (١٩٨٤)، الأعلام، (بيروت: دار العلم للملايين)، ٢: ١٨-١٩.
- ٧ انظر مثلاً: خليل، إبراهيم، مقدمة ديوان: هدى، نادر، (٢٠٠١)، كذلك، (إربد: مطبعة البهجة)، ١٥.
- ٨ ٢٠-٢٣.
- ٩ الشايب، أحمد، (١٩٩٠)، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، (مصر: مكتبة النهضة)، ٨٢.
- ١٠ كوهن، جان، (١٩٨٦)، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، ٥٢.
- ١١ انظر: الفقي، عبدالله، ١٣٩.
- ١٢ انظر: م.ن.، ١٤٥-١٥٠.
- ١٣ كذلك، ٨١. وانظر ملاحظة ذلك من قبل (خليل، إبراهيم) في مقدمته لمجموعة "كذلك"، ٢٦-٢٧.
- ١٤ للشاعرة ديوان تحت الطبع بعنوان "كذب العشاق ولو صدقوا". وللدارس قراءة ستظهر مستقلة في تجربة منال العوييل.
- ١٥ موقع الشاعر محمد خضر، على الشبكة: <http://www.ghimah.net/> <http://Archivebeta.Sakhril.com> <http://www.alwatan.com.sa/news/newsdetail.asp?issue=13905>
- ١٦ انظر: صحيفة "الوطن" - السعودية، السبت ٢٩ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ = ١٤ يوليو ٢٠٠٧م، عدد ٢٤٧٩، على الشبكة:



عبد المحسن الرشيد الشاعر الواضح حدَّ الجرأة

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

عبد المحسن محمد الرشيد شاعر متمكن، إلا أنه لم يتهالك على الشهرة، بهذه الكلمات يستهل الشاعر والمؤرخ والباحث الأستاذ أحمد البشر الرومي حديثه عن شاعرنا الرشيد، وهو يصدر لديوانه الشعري "أغاني الربيع"، الصادر عن دار الكتاب اللبناني في بيروت، والذي لم توضع سنة طباعته على الخلاف، وإن كان الشاعر عبد المحسن الرشيد يشير في مقدمة الديوان إلى أنه طبع في عهد صاحب السمو "الشيخ صباح السالم" أمير الكويت المعظم، يرحمه الله، ونرجح أنه طبع في مطلع السبعينيات من القرن العشرين المنصرم، حيث أن الشاعر الرشيد يثبت آخر تاريخ قصيدة في الديوان عام ١٩٦٨م، وعنوانها "في عيد المعلم".



قال عنه أحمد بنثر الرومي:
حين تقرأ شعره تواجهك فيه
روحه مجردة خالصة واضحة
كل الوضوح لا يشوبها ما يحجبها
عندك.. وذلك في جزالة من اللفظ
والتركيب وتبدو لك في شعره قوة
تصديره وبراعة تعبيره.

واضح المعنى، فهو السهل الممتنع،
ولسهولة تفتقد أنك قادر على عمل
مثله، فإذا حاولت ذلك تبين لك أنه
صعب المنال بعيد التداول، وهذه الميزة
من مميزات الشعر الحي الذي يفرض
نفسه على البقاء خالداً في عالم
الأدب.

شخصية وطنية

الشاعر عبدالمحسن الرشيد صريح
كل الصراحة في إبداء آرائه في شعره
حتى ولو كان هذه الآراء ما يسيء له
أو يضر بمصالحه، وهكذا كان يلاقي
من جراء ذلك عنتاً كثيراً، إلا أن جرأة
الشاعر وصلابته واعتداده بنفسه ذلت
أمامه كل ما اعترضه من صعاب.

وعن الذكريات التي جمعت الأدبيين
الرومي والرشيد، يقول الرومي:

عرفت الشاعر طفلاً، وعرفته يافعاً،
وعرفته رجلاً، ويكل هذه الأدوار من
حياته كان شريفاً مناضلاً عن وطنه
وعن الحق بكل ما أوتي من قوة لم

وإذا ما أشرنا إلى أن أقدم تاريخ
لقصيدة منشورة في الديوان يرجع
إلى عام ١٩٤٥م، وعنوانها "الهزار
السجين"، عرفنا أن الديوان يتصدى
لنشر قصائد تمتد على ما يقارب أكثر
من عشرين عاماً، ومن هنا تأتي أهمية
هذا الديوان "أغاني ربيع" للشاعر
عبدالمحسن محمد الرشيد الذي
قضى شطراً كبيراً من حياته معلماً،
والتعليم أشرف مهنة، وحقق الشاعر
الرشيد جزءاً من طموحه فنشر نتاجه
الشعري في معظم صحف ومجلات
الكويت آنذاك ومنها مجلة "البعثة"
التي كانت تصدر عن بيت الكويت في
القاهرة، ومجلة "البيان" الصادرة
عن رابطة الأدباء في الكويت، وهذا
كله أهله ليتسلم منصب الأمين العام
لرابطة الأدباء في الكويت من عام
١٩٦٥-١٩٦٦م.

ويضيف الشاعر أحمد البشر
الرومي وهو يتحدث عن شاعرية
عبدالمحسن الرشيد قائلاً: أنت حين
تقرأ شعره تواجهك فيه روجه مجردة
خالصة واضحة كل الوضوح لا يشوبها
ما يحجبها عندك، وذلك في جزالة من
اللفظ والتركيب، وتبدو لك في شعره
قوة تصديره، وبراعة تعبيره، وهو قادر
بكل سهولة ويسر أن ينقل أفكاره إليك
بكل وضوح، وفي نشوة من الإعجاب
تتمنى معها أنك لا تنتهي مما تقرأ،
كل ذلك في أسلوب خالٍ من التعقيد،

وصفه عبد الله زكريا الأنصاري بأنه: "قوي الأسلوب، تناعري الكلمة، جميل الإيقاع، رائع النغم.. إنه من تنعراء الكويت المعودين والمنتهود لهم بقوة التناعرية وجمال الأسلوب.

ومفهوم الحداثة في الشعر، مؤكداً أنه لا يفهم الحداثة في الشعر كما يفهمها الآخرون، وإنما يفهمها حداثة في المعنى، وارتفاعاً في الأسلوب، وقوة في الشعور، وجمالاً في النغم، ولذة في الموسيقى، ورنيناً في القافية والإيقاعية التي تمسك بالشعر حتى لا يخرج على أصوله المميزة.

يطأطأ رأسه من رهبة، ولا أذعن من أجل رغبة بل مضى في سبيله الذي اختطه لنفسه بغير مبالاة ولا تردد.

وبعد هذه المقدمة التي تمتد قرابة ثلاث الصفحات ينتقل الأديب الأنصاري ليحدثنا عن تجربة عبد المحسن الرشيد الشعرية، وقامته الأدبية والإبداعية في المشهد الثقافي الكويتي والخليجي، بل والعربي، مؤكداً أن: عبد المحسن الرشيد يعرفه الكثيرون شاعراً غنائياً، قوي الأسلوب، شاعري الكلمة، جميل الإيقاع، رائع النغم، نشر الكثير من قصائده في الصحف والدوريات العربية، وكانت أشعاره موزعة ومبثوثة هنا وهناك، مثل مجلة "البعثة" ومجلة "البيان" مشيراً إلى أن صدور هذه الأشعار في مجموعة واحدة يسهل على متذوقي الأدب والشعر والنقاد معرفة أشعاره، وسبر أغوار عالمه الشعري، والحكم على تجربته الأدبية الهامة بكل الدقة والموضوعية.

كما يشير الشاعر الرومي إلى أهمية إجادة اللغات الأجنبية لدى الشاعر والأديب عبد المحسن الرشيد، مؤكداً أن شاعرنا الرشيد يجيد لغتين غير لغته العربية، الإنكليزية والفارسية، اللتين يجيدهما إجادة تامة، فاستطاع بواسطة هاتين اللغتين أن يطلع على آداب أمتين عريقتين في آدابهما، فاستفاد منهما استفادة أهلته إلى هذه المكانة الممتازة في الأدب العربي.

مقاييس الإبداع

والشاعر عبد المحسن الرشيد لم يكتف بأن يطرز ديوانه بتصدير طيب وكريم من الشاعر أحمد البشر الرومي، بل كان هناك تصدير ثانٍ بقلم الشاعر والأديب عبد الله زكريا الأنصاري، الذي استهل تقديمه للديوان بالحديث عن الشعر ومعايير وضوابطه ومقاييس الجمال والإبداع فيه، ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن الشعر الحديث

ويقول الأنصاري في معرض تقييمه لتجربة شاعرنا: "إن الشاعر عبد المحسن الرشيد

من شعراء الكويت المعدودين، والمشهود
لهم بقوة الشاعرية، وبجمال الأسلوب،
وروعة النغم، وليس من أولئك الذين
يحسبون الشعر تحلاً، وانطلاقاً من
غير هدى، ومن غير قاعدة

كما يشير عبدالله زكريا الأنصاري
إلى أن الشاعر عبد المحسن الرشيد
من الشعراء الذين عبروا عن معاناتهم
النفسية الخاصة، كما عبروا عن
الأحداث التي تأثروا بها في محيطهم
وبيئتهم، مشيراً إلى أن الشعر القوي
هو الشعر الذي يعبر عن معاناة
الشاعر في حدوده وحسب أصوله،
ولا يخرج إلى الابتذال الذي نشاهد
الكثير منه هذه الأيام، وهو عدم
العناية بالشعر وأصوله وقواعده التي
تميزه عن باقي فنون القول، والابتذال
في الشعر هو عدم التعبير به تعبيراً
صادقاً وسليماً، وعدم شجنه بالطاقة
الشعورية للشاعر، ومن هنا تأتي أهمية
ما يقدمه الشاعر الرشيد من شعر
إبداعي وأصيل.

نماذج مختارة من أشعاره:

إن الدارس الناقد لأشعار محمد
عبد المحسن الرشيد يجده هائماً
بحب وطنه/ الكويت، يتغنى بجماله
واستقلاله وإنجازاته الرائعة، وهذا إن
دل على شيء فإنما يدل على روحه
الوطنية الأصيلة، وعمق انتمائه لتراب
وطنه.

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان
”نشيد عيد الاستقلال“ معبراً عن
فرحته العظيمة بهذا العيد الكبير:

عِيدُ الاستقلالِ يا أبهج عِيدٍ
عُدْتُ فالدنيا غِنَاءٌ ونَشِيدُ
والكويتُ الحُرُّ في العهد الجديد
رافلٌ في حُلَّةِ العِيشِ الرُّغيدِ
عيد الاستقلال يا ذكري الكفاح
وانتفاضات إباءٍ وسَمَاح
فوق ظهر البحر أو صدر البطاح
من سَنَاها صيغٌ ماضينا المجيد

أما قصيدته الذائعة الصيت ”في
رَبِيِّ الجِهراء“ فقد نظمها بمناسبة
العيد الوطني أيضاً، وقد غنتها المطربة
”فيروز“ ولحنها الأخوان الرحباني.
يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

مرحباً عيد بلادي مرحباً
عُدْتُ فالدنيا نشيدٌ وصَبَا
ما ترى الأيام قد باهت بنا
وبنا هُنا الزمانُ العَرَبَا

وطنٌ حرٌّ وشعبٌ ماجدٌ
أُنْفَتَ هِمَاتُهُ أَنْ تُغْلَبَا
سار للعلباء موصولُ الخطى
ما توانى أو تشكى التعبَا

أيها السائلُ عن أمجادنا
نحن ما شئت سماحاً وإيّا
وها هو ينشد وتشد معه آلاف

الحناجر "نشيد الحرية" مندداً
بالطغاة والعصاة والمستعمرين الظالمين
والقيود والسجون، مؤكداً على النضال
ضد الاستعمار وأعوانه. يقول الرشيد:
لا لن نكون كما يريد لنا الطغاة
شاء مسخرة تسير بالعصاة
لا تشتكي ما حملوها من أذاة
تشقى الحياة لينعموا بالطيبات
لا لن نكون كما يريد الظالمون...

لا .. لن نكون
وفي قصيدته المشهورة "ليلاي
موطني" والتي نظمها عام ١٩٤٩م
يعبر الشاعر عن عميق حبه لوطنه
الكويت، يعطيه العهد الصادق بالدفاع
عنه وببذل الأرواح والدماء فداءً له،
مقسماً أنه لن يهنأ له عيش إلا عندما
يراه محرراً، تكسو هامته تيجان العز
والعلاء والفخر:

ليلاي موطني الذي عاهدته
ألا يضام وفي العروق دماء
أنا لا أبالي بالأذى في حبه
فيه طيب وبعذب الإيذاء
وطني خذ العهد الأكيد بأنني،
روحي وما ملكت يداي فداء
لا عشت إلا أن أراك محرراً
لبنيك عز بادخ وعلاء
لك هي دمي دين وإن سحبتني
ألا يؤخر للديون وفاء
سأصوغ شعري من لبيب عواظي

حتى تشب بناره الأرجاء

ولم يكن حب الشاعر لوطنه الكويت
يحول دون حبه لوطنه العربي الكبير،
والتغني بآماله وآلامه، ومتابعة قضاياها
المصرية الكبرى مثل قضية فلسطين،
والعدوان الثلاثي على مصر، فظهر
إلى جانب شعره الوطني، شعر قومي
عربي أصيل، يؤكد على وحدة الشعب
العربي من المحيط إلى الخليج.

يقول الشاعر في قصيدة له
بعنوان "ظني بقومي" وقد ألفت في
الاحتفال السنوي بعيد الهجرة عام
١٩٤٩، وكان لنكبة فلسطين أثر كبير
على الشاعر حينما نظمها:

أجل هذه العقبى، وبئس هي العقبى
أما أصبحت أوطاننا للعدا نهباً
رمينا إلى داعي الشقاق قيادنا

فلم نحمد المسعى ولم نشكر الدربا
وبالعار لا بانغار عادت جيوشنا
وقد هُزمت غُدرًا، وما هُزمت حرباً
وضاعت فلسطين وشرد أهلها
وضمت مغانيها الصهاينة الغربا
إذا معشر دب التحاذل بينهم
وجدتهم والضعف في عز مهم دبا

وكان للعدوان الثلاثي الغادر على
الشقيقة مصر وقع كبير في نفوس

العرب الأحرار على امتداد الوطن
الكبير، وها هو الشاعر الرشيد يصور
تسابق العرب الأبطال للدفاع عن
مصر، والدود عن حياضها، يقول في
قصيدة له بعنوان "معركة بورسعيد"
وقد أُلقيت في الاحتفال الذي أقامته
لجنة أندية الكويت عام ١٩٥٧ بمناسبة
ذكرى العدوان الثلاثي على مصر:

ريح الحمى فتنادت الأحرارُ
وتسابقوا للدود عنه وثاروا
أرأيت كيف الموج يهدر عاصفاً
أرأيت كيف يزمرجر الإعصارُ؟
ريح الحمى فإذا النفوس رخيصةُ
يفديه أبناء به أبرارُ
يا "بورسعيد" فذاك كل مدينة
هل أفت إلا للبطولة دارُ؟
علمت كيف يرد كيد المعتدي
في نحره، وتقلّم الأظفارُ
ذكرى كفاحك جذوة قدسيةُ
منها تشع وتسطع الأنوارُ

وكان لنكسة الخامس من حزيران/
يونيو أثرها وصداها الحزين في
نفس كل عربي أصيل، وها هو شاعرنا
عبدالمحسن الرشيد ينظم هذه القصيدة
عام ١٩٦٧م بعد النكسة مباشرة، يندد
بأصحاب الحلول السلمية والدعاة إلى
شقّ وحدة صف المقاومة الفلسطينية،

والقصيدة بعنوان "الحق للذئب":
في مجلس الأمن أو في هيئة الأمم
ضاعت حقوقكم فالقوم في صمم
لا ينهض الحق إلا حين تسمعهُ
صوت الرصاص يدوي لا صدَى الكلام
شريعة الغاب ما انفكت مُسيطرَةً
فالحق للذئب ليس الحق للغنم
لاتسألوا العدل إلا من مدافعكم
وبوركت السن النيران من حكم
أصبرون على ذلٍّ ومسكنةٍ
يا للإباء قضى في العرب والشمم
أجدادكم في ثرى أجدادهم جزعوا
أن تغمضوا دون حق ديس مُهتضمٍ
أنتم لهوتم بأصنام فما جلبت
لكم سوى الذل والخسران والندم
كما برز عند الشاعر الرشيد الشعر
الانتقادي الاجتماعي الهادف، حيث
كان الشاعر ينتقد أية ظاهرة سلبية
في وطنه دون خوف أو وجل، يقول رأيه
بكل صراحة لا يهمله عواقب مواقفه
تلك ما دام يرضي ضميره، وغيرته
على وطنه وأهله وقيمهم ومبادئهم.
ويقول في قصيدة بعنوان "يا وزراءنا"
وليس للقصيدة تاريخ نشر مثبت في
الديوان:

جعلتم من مناصبكم ضياعاً
وضيغتم مصالحنا ضياعاً
وأقطعتم لمن تهوون منها

وَحَرَّمْتُمْ عَلَى الْغَيْرِ انْتِفَاعاً
فِيهَا (وَزَرَأْنَا) بِإِلَهِ مَهَلًا
فَمَا لُ الشَّعْبُ لَيْسَ لَكُمْ مَتَاعاً

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان
”الوساطة والمال“ منتقداً بعض
السلوك:

دُعْ عَنْكَ أَنْكَ مِنْ أَهْلِ الْكَفَاءَاتِ
مَا الْقُوزُ إِلَّا لِأَصْحَابِ الْوَسَاطَاتِ
هِيَ الْمَطَايَا الَّتِي يُرْجَى الْوُصُولُ بِهَا
إِلَى مَنَالِ مَطَالِبٍ وَغَايَاتِ
كَمْ جَاهِلٍ وَمُسْتَفْضٍ الْخُرْقُ نَالَ بِهَا
بِالسَّعْيِ مَا لَمْ يَنْلُ أَهْلُ الدِّرَايَاتِ

كما كان الشاعر الرشيد ينتقد عدم
الاهتمام بالأدباء والعلماء والمفكرين،
وعدم إعطائهم حق الرعاية والتكريم
كما يجب، وهذا ما كان يؤرق شاعرنا
ويقض مضجعة، فينبغي للتنديد بهذا
السلوك الذي يدل على تحكم الجهلاء
بالعلماء والمفكرين والأدباء:

وإني في الكويت غريبٌ بدار
وهل في القفر للغريد وكر؟
ألم ترني بها أحياء مضاعاً
بحالٍ لا يطيبُ عليه صبرُ
قبرت مواهبي فيها بمكني
ورب مواطين للفكر قبرُ
وإني شكوت العيش فيها

فقبلني قد شكاً (فهد) و(صقر×)
× فهد العسكرو صقر الشبيب
ورغم كل ذلك فقد كانت للحب
منزلة عظيمة في قلب الشاعر،
فكتب أشعار الغزل، وصور آلام الفراق
والوجد وعذابات العاشقين المحبين،
يقول الشاعر في قصيدة غزلية بعنوان
”نعالي“:

بعثت الهوى حتى إذا ماتحكما
صددت وخلفت الحب المتيمما
وأوردته ورد السراب من الهوى
فأصبح يشكو بعده حرقة الظما
عبثت بقلبي ساعة ورميته
كما يفعل الطفل المدلل بالدمى

وما الحب إلا نظرة بعد نظرة
يُصاب الفتى في حبة القلب منهما
وبين ضلوعي بلبل طال حبسه
إذا ما رأى ورداً به جن مغرماً
ويقول متغزلاً في قصيدة له بعنوان
”حسبي“:

باحث بأسرار الهوى عينها
فعلام تبدي صدها وجفاها؟
ظلت تسارقني اللحاظ مشوقة
وتظن أنني لم أكن لأراها
لما تلاقى الناظران تبسمت
واحمر من قرط الحيا خدّها
ثم انثنت غضبي كأن قد ساءها
ما بأن لي من ودها وصفّاها

ونتلمس حبه وعواطفه وخفق قلبه
 ووجدانه، والمختارات التي قدمناها في
 هذه الدراسة تلمح ولا تصرح بأهمية
 العطاء الشعري والتجربة الأدبية التي
 قدمها لنا الشاعر الرشيد، وهي حافلة
 بالقيم الوطنية والقومية والإنسانية،
 متمسكة بمبادئ الأخلاق والفضيلة،
 وتمجيد العلم والوطن والشباب
 والإنسان، وتدعونا لدراسة الشاعر
 أكثر وأكثر والكشف عن مواطن إبداعه
 الشعري، ومواكبة لأحداث وطنه
 وأمته.

لقد عاش الرشيد مؤمناً بالعقل
 هادياً ومرشداً له في حالات الظلمات،
 منكرًا للظنون والأوهام، ونحب أن نختم
 بهذه الأبيات التي يحدثنا الشاعر
 فيها عن نفسه، يقدمها واضحة من
 غير زيف أو مواربة، ويقول الشاعر هذه
 ”حقيقتي“:

ألا لا تَمْتَرِي فِي الظُّنُونِ
 فَإِنِّي مَا أُسْرُكَمَا أُبَيِّنُ
 يَدِينُ النَّاسُ مَا شَاؤُوا وَإِنِّي
 بِمَا قَدْ صَحَّ فِي عَقْلِي أَدِينُ
 فَمَا لِي غَيْرَ نَوْرِ الْعَقْلِ هَادٍ
 إِذَا مَا أَحْلَوْكَ كَتَّ حَوْلِي الدُّجُونُ

المرجع:

ديوان ”أغاني ربيع“
 للشاعر: عبد المحسن محمد
 الرشيد
 نشر: دار الكتاب اللبناني- بيروت

والشاعر كان حريصاً على الحب
 الطاهر العفيف، وهو بذلك يجسد
 قيمة من قيم الحب البعيد عن الفجور
 والابتذال، يقول في قصيدة له بعنوان
 ”إلى خاطئة“:

أهوى الجمال عفيفاً غير مبتذل
 كصفحة البدر لم تعلق بأوضار
 لولا الجمال عفيفاً وأهوى اجتماعاً
 حَلَّتْ غِرَاسِ الْعُلَى مِنْ أَيِّ أَثْمَارِ
 ص ١٣٥

وحين طغت أشعاره الغزلية وزادت
 عتبت عليه زوجه وغارت، فأرسل إليها
 بهذه الأبيات يطمئنها، ويهدئ من
 روعها، ويؤكد على حبه ووفائه لها.
 يقول الشاعر في قصيدة بعنوان ”
 وحقك“:

تغيرك لم يمل أبداً فؤادي
 فأنت من الدنيا أقصى مرادي
 (منيرة) إن حبك ذاك شيء
 أعيش به كأنفاسي، كزادي
 تمشي كالحمى في دمائي
 ولست أفيق أو أرجو شادي
 وقد غمر الفؤاد فلا محل
 يحل به سواك من العباد

هذه هي مقتطفات من شعر الشاعر
 عبد المحسن محمد الرشيد، وأشعار
 الشاعر ديوان حياته، وسجل ذكرياته،
 في سطورها نقرأ معاناته وعذاباته،



”الأقلف“

بين الرواية والسيرة الغيرية

عبدالله خليفة يمضي في روايته لتحقيق الذات بأبعاد رمزية
ورصد لسيرة الزمان والمكان في بعديهما المحلي والكوني.

بقلم: د. صابر محمود الحباشة
(البحرين)

لعل الرواية الخليجية، التي شهدت انطلاقة محتشمة ومتأخرة
قياساً إلى قسيمتها في الشام ومصر، قد بدأت تفرز حالة من النضج
والعنفوان نجدها خصوصاً في بعض الأعمال التي تجاوزت مرحلة
التجريب والتردد والارتجال. ولعل القارئ يمكنه - بيسر - أن يسم
رواية ”الأقلف“ للكاتب البحريني عبد الله خليفة بسمة النضج
الضئي، نظراً إلى احتوائها على عناصر الرواية الفنية المكتملة...
ولعل ثراء الرواية قد أغرى بعض النقاد بدراساتها اعتماداً على شتى
المناهج والنظريات السردية والنفسية والواقعية... غير أن تناولنا
لهذا الأثر الروائي ستركز على ثلاثة محاور:

- أولاً: البطل الروائي.

- ثانياً: الشخصيات القصصية، ملامحها ورموزها والعلاقات
بينها.

- ثالثاً: بعض الأبعاد الدلالية والقضايا الحضارية التي يطرحها
هذا النص الروائي.

نسب إنسانية موعلة في الثقافة
النصيّة العريقة.

إذ تتحدّ في يحيى بطل رواية
”الأقلف“ مشابه عديدة بشخصيات
قصصية أو تاريخية مركّزة في الذاكرة
الجمعية، فهل يمكن أن نقول إنه أقرب
شبهًا بحَيّ بن يقظان بطل القصة التي
ألّفها الفيلسوف ابن طفيل (ت ٥٨١هـ)
في القرن السادس للهجرة، ومواطن
الشبه بينهما كثيرة:

- وقوعه في منزلة بين الحيوان
والإنسان

- تربيته تربية ناقصة من جهة
العجز المربية الخرساء، إذ اكتسب
اللغة من عند الناس العرضيين الذين
احتك بهم.

- حصول نقلة بينه وبين هذه
الوضعية المزربة باتصاله بالعلم
والمعرفة وتعلّمه...

فإذا كان هذا الأقلف يذكرنا ببعض
الشخصيات التاريخية والقصصية
المعروفة، فإنّ السؤال يطرح، ما المقصد
الذي رمى إليه الروائي باتخاذ بطله
على هذه الشاكلة؟

وما هي الأبعاد الرمزية التي جعلت
مسيرة البطل تنتقل وفق هذه المغامرة
المغرقة في الواقعية المرة، التي لا تعدو
أن تكون - في ما نحسب - سيرة المكان
والإنسان معا في بعديهما المحلي
والكوني. إنه تجسيد شعري (وإن قام
على شعرية المفارقة ووظف جمالية

من اليسير إطلاق وصف
”الوجودي“ على بطل رواية
”الأقلف“، فهو يعيّن تمزّقا
وصراعا مريرا في مستويات عديدة:
إذ إنّه مهّد في كيانه ومنبؤ في
علاقاته الاجتماعية ومجهول
الهويّة... فكان جميع الظروف
قد تحالفت ضده ليظلّ متمزّقا بين
الرغبة في العيش كحدّ أدنى وبين
تحقيق الكرامة الإنسانية، كسقف
أعلى لمساعيه في صدّ العداوات
المتراكمة والموجهة ضده.

البطل الوجودي

لعلّه من اليسير إطلاق وصف
”الوجودي“ على بطل رواية ”الأقلف“،
فهو يعيش تمزّقا وصراعا مريرا في
مستويات عديدة، إذ إنّه مهّد في
كيانه ومنبؤ في علاقاته الاجتماعية
ومجهول الهويّة... فكان جميع
الظروف قد تحالفت ضده ليظلّ
متمزّقا بين الرغبة في العيش كحدّ
أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية،
كسقف أعلى لمساعيه في صدّ العداوات
المتراكمة والموجهة ضده.

وتمضي الرواية في رحلة البحث
عن تحقيق الذات عبر العمل والعلم...
غير أنّ البطل وإن افتقد لذاكرة قريبة
تشدّ أزره وتزرعه كنبّة أليفة في تربة
النصّ / المجتمع، فإنّ الراوي قد أيّده
بقرائن تلمّح إلى احتوائه على أواصر

”الأقلف“ ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدل على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطر سلوك أفراد المجتمع وتضع أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلماتها على عقولهم ووجدانهم.

أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلماتها على عقولهم ووجدانهم. فكأن هذا الأقلف قد حكم عليه بأن يبقى خارج سور الانتماء، لأنه لم يجتز قانون العبور - بالمعنى الأنثروبولوجي للعبارة - الذي يخول له حق الانتساب إلى المجموعة، بما أنه لم يخضع لطقس الختان. ويتحول طقس الختان من الدلالة الأنثروبولوجية العامة، إلى استعارة المروق وفقدان الهوية بالمعنى الثقافي والمسح الحضاري، ضمن هذه الرواية... فكأن يحيى بافتقاره لما يتفاخر به العرب، وهو النسب الرفيع، ويعدم امتلاكه من مقومات الانتساب إلى الغرب سوى كونه أغرل كذكورهم أو أزرق العينين، يمثل الشخصية الفاقدة للهوية الواضحة ولعله - بوجه من الوجوه - رمز بدائي لتهافت العرب على ما عند الغرب دون تمييز بين الغث والسمين ودون وضع معايير للأخذ والافتباس...

بل لعل سمة التمرق التي تخص

القبج، فنحن لا نشعر عندما يصف الراوي البطل وهو يفتش في القمامة عما به يسد رمقه، بأشمئزاز بقدر ما نشعر بالتعاطف معه، وهو الذي تخلق عنه المجتمع ورماءه في حضيض السفالة نسبا وحسبا، وهو بعد صبي لا يفقه، فهو ضحية بامتياز) غير أن هذا التوصيف وإن جرى في الرواية مجرى تشخيص سيرة فردية، فإنه ينفث على سيرة المكان باعتباره فضاء تحول جذريا من نسق البداوة والفقر واللبؤس، إلى الحضارة والغنى والرفاه، بفعل طفرة نفطية لم تمهله طويلا إذ اكتسحت المنطقة دون منطق، وألقت بالماضي في كهف التاريخ المظلم.

فإن كان الهيكل العام لسيروية البطل في ”الأقلف“ يوحي بهذه والعذرية والخروج من دائرة الثقافة وما تحمله من تعمل وتصنع ومكر، فإن الثقافة الحضاري الذي ألقى بظلاله عبر النص متمثلا في التبشير وما صورته الراوي من عمليات إغاثة وعلاج تقوم بها الإرسالية الأمريكية في الفضاء، لم يرقم على تصادم بل كان يؤدي إلى سدّ النقص في البيئة المحلية المفتقرة إلى أدنى مرافق العيش الكريم.

إن ”الأقلف“ ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدل على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطر سلوك أفراد المجتمع وتضع

العلاقات بين الشخصيات

لما كان يحيى هو الشخصية الرئيسية في "الأقلف" فقد درسنا علاقات الشخصيات بالنسبة إليه هو باعتباره محور الرواية والمحدد لضروب العلاقة: مساعدة أو عرقلة، وقد ضربنا الذكر صفحا عن دراسة أنواع الشخصيات في حد ذاتها باعتبارها فردية أو جماعية، حرصا على الاختصار.

وقد انبنت بين يحيى وسائر شخصيات الرواية علاقات متنوعة، يمكن حصرها في ما يلي:

(١) يحيى + إسحاق: مجرد اختيار اسم "إسحاق"، يدل على التشاكل والتجاسس بين الشخصيتين من حيث الانتماء الطبقي وقد اشتراكا في بداية السيرة القصصية، فلم يقتصر التحول الاجتماعي على البطل بل على صديقه الذي ساعده في الأوقات العصيبة بل كان هو الجسر الذي نقله من حياة البؤس إلى حياة الرفاه. لذلك من اليسير الحديث عن علاقة مساعدة تربط إسحاق بيحيى وهذا ما جعل الراوي يكافئ هذه الشخصية المساعدة بأن جعلها قريبة من البطل. ولكن هذه العلاقة تشهد انقلابا رهيبا، حيث يصفه بالمخورور. فهذا الصديق يعود إلى التطابق مع موقف المجموعة عندما تعلق الأمر بإعلان يحيى تنصره. بل لعله ليس محض جناس ناقص بين اسمه "إسحاق"

نفسية يحيى هي التي تحرك الأحداث من توتر إلى آخر، فقد انبنى وجوده على أصل مبتور، وانخدع بصدقة تبين هشاشتها مع إسحاق، أما حبه لميري فالعله كان في أغلب الأحيان من طرف واحد، إذ سرعان ما تصده عندما تشعر ميري بخروجها عن المهمة التي جاءت من أجلها، ورغم وعيها بالتناقض الذي تتسم به وضعيتها: "... شابة .. اختارت الرهينة وعلاج المرضى في المناطق النائية .. وتخلت عن الاحتفالات والبهجة والمدن العامرة .." كما تقول عن نفسها فإنه بقي وفيًا لحبها رغم ما ينتابه من إحساس بالقهر والألم: "أحس بالقهر والألم لخواء يديه، ولتاريخه الضحل المعدم، وكأنه أداة للتجارب الدينية، وليس للمحبة والعشرة. هل يستطيع أن يدفع ثمن الحب تضحية ومعرفة؟ هو ليس سوى فأر تجربة ما في مسارها. أما أن يكون بؤرة في هذا العالم المنير، فهذا محال، وليس له سوى الحلم..." فآزمة البطل سببها الرئيس هذه الحبيبة المفارقة وما يرومه يحيى من حب مستحيل معها، فكان تنصره إنما كان ليكون حظيًا عندها، والحال أن ما أوهمته أو توهمه هو من تلقاء نفسه به من حب إنما هو طعم لتقرب الراهبة الممرضة الشابة بتنصيره إلى الرب زلفى!

والفعل "تسحق" الذي جاء على لسانه إذ قال:

"- سترون الآن .. كيف تُسحق هذه الكنيسة .. المرتد سيقتل .. اشهدوا المعجزة الإلهية!"

(٢) يحيى + العجوز: الخرساء هي بمثابة المرضعة والمربية للطفل، فإن حرمتها الطبيعة من أن تكون أم يحيى البيولوجية فإنها بتربيتها لهقد ارتقت إلى مصاف الأمومة، فهي الممثلة بامتياز لطبقة المحرومين المهمشين وعاهتها خير مجسد لهذا الدور الذي يريد الراوي أن يجعلها متقمصة له، وهو دور انفلات الإنسان من درك الحيوانية توفقا إلى تحقيق إنسانية لا تكتفي بحدّ النطق، فقد لا يكون الإنسان - بحرف التاج - هو الحيوان الناطق دائما، فقد يكون أخرس، ومع ذلك يستحقّ ألا نصادف إنسانيته!

(٣) يحيى + ميري: ملائكة الرحمة المنقذة القادمة من وراء البحار، الملتزمة بتعاليم دينها المتفانية في عملها ممرضة تساعد هؤلاء المساكين، لم يكن لقاءها بيحيى عاديا فقد أثر فيها تأثيرا جعلها تساعد في أن يتحوّل تحولا جذريا ينقله من النقيض إلى النقيض. وهذا التعاطف الذي أبدته معه، لا يمكن أن نعدّه رومنسيا محضا، بل لعله أقرب إلى رحلة معكوسة يقوم بها الشمال المؤنث إلى الجنوب المذكر،

إذا ما استحضرنّا "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. فالتعرّف والتعارف لم يقفا عند حدود أداء الواجب الإنساني نحو محتاج إليه، بل تعدّى ذلك إلى ضرب من الود والمحبة التي تسمو عن الغريزة المحضة وإن جاءت في تعارض مع العُرف الذي انتهك بهذه العلاقة انتهاكا مزدوجا:

- الانتهاك الأول أن الممرضات المبشرات قيّضن حياتهن لخدمة دينهنّ وللمساعدة عائلاتهن ولا حقّ لهنّ - وهنّ يباشرن العمل - في حياة شخصية (وقد قامت جين زميلة ميري بهذا الضرب من الانتهاك عندما ربطت علاقة بتوم وهو مهندس في شركة نفط).

- الانتهاك الثاني أن ميري ربطت علاقة غير متكافئة مع هذا "الأمي" ... ميري تلك التي "إذا كانت أعطت أصابعها إلى جراح المرضى، فقد أعطت روحها لهذا الشاب رفيق رحله الحقيقة هل هي رسالة أم قنبلة؟ حبّ أم وجع؟".

وتشهد علاقة يحيى بميري دفقا جديدا بعد رحلة مشتركة نتج عنها ولادة طفل، وهو ما جعل العلاقة تتخلص من الرومنسية إلى الاحتكاك الجسديّ لا في الخيال بل في الواقع، باغتنام فرصة الانفراد عند ذهاب الحاج سلمان ملء صفيحة البنزين.

صورة الآخر

وتحفل الرواية بتصوير إمبريالي للآخر العربي في عيون الغربيين: فهو وثني، متخلف، يسيء معاملة المرأة، مريض، عاطفي بمعنى أنه غير عقلاني...

ويبدو أن هذه الصورة الكولونيالية المكرسة لا تخرج عما تعودنا عليه في الخطاب الفني والإعلامي لنوي العقلية الاستعمارية من الغرب، خصوصاً وأن الحقبة الزمنية التي تغطيها الرواية - وهي حقبة الانتداب - تسمح بمثل هذا التنميط. وبالمقابل يظهر الغربي رمز الحضارة والأناقة والعلم والعقلانية والتنوير...

ويبدو أن هذه الثنائية الضدية، لم تحضر في النص إلا ليتخذها القارئ محجة إلى تدبر سبل تخليص العالمين الغربي والشرقي من آثار هذه النظرة الدونية المبنية على مسبقات أيديولوجية تصب في خانة المركزية التي بدأت تدكها أنساق التفكير والعيش في السياق العولمي الجديد، بكل ما فيه من تغيير للبنى الاقتصادية ولنظم العيش ومؤسسات المجتمع باختلاف أنواعها وأشكالها.

وبالمقابل فإن صورة الآخر الغربي

عند العرب هي كذلك صورة مشوهة تلخص في الكفر وإباحة المحرمات، وإن اتصلت النظرة بالناحية الحضارية، بدا نوع من الشعور بالدونية تجاه هذا الغرب الغازي الاستعماري، ولكنه الجميل، المتعلم، صاحب التكنولوجيا المتطورة... إن المفارقة بين ما يراه المسلمون عن أنفسهم من كونهم مصداق الآية: "كنتم خير أمة أخرجت للناس... الآية" وما يرونه بأم عينهم من ضعفهم وتفوق الغرب عليهم، هي التي أنشأت حالة التمرق التي مثلها يحيى، بما هو رمز التطلع إلى الانعتاق من قيود الماضي، نحو التحرر، ولكن يبدو أن الخيار الانقلابي الارتدادي الذي سار فيه لم يكمل بالنجاح.

إن الثقافة السائدة هي التي تقرأ الواقع وتفكك شفرته بما لديها من وسائل التأويل وأدوات القراءة. فالثقافة الشعبية التي يسيطر عليها الإيمان بالخوارق تستدعي دائماً الكائنات الغيبية وتحتاج إلى تدخلها "لنصرة" حق سليب أو لمعاينة "كفر صراح"، ويظل المتشبعون بتلك الثقافة عاجزين دائماً عن الخروج عن سلبيتهم.

قراءات

التوحد الإنساني

في

”عرائس الصوف“

ميس العثمان والعوالم المغلقة

بقلم: محمود قاسم

(مصر)

يترك الكاتب بصمته فيما يكتبه، حتى لو حاول أن يكون محايداً، أو أن يبعد ذاته عن العالم الذي يشكله بمخيلته.. يبدو هذا واضحاً في إبداع الكاتبة ميس خالد العثمان، في أعمال الإبداعية، ولاسيما في روايتها ”عرائس الصوف“ التي تبدو فيها العلاقة بين الراوية وصديقتها الحميمة جداً ”دليلة“ مليئة بالشد والجذب، تجمع بين التناظر الشديد، والتوحد الملحوظ. والبصمة المقصودة هنا هي أن النص الروائي الذي أمامنا يؤكد نسوية العلاقات بين الراوية، وصديقتها، وأيضاً نسوية المفردات اللغوية، والعوالم المغلقة التي تعيشها الراوية، حتى وإن بدت هذه العوالم متفتحة الأبواب والأذهان، وتتجسد حدود هذا العالم النسوي في هامشة الرجل ومكانته، حتى ولو صورته لنا الرواية على أن ”تدر“ ابن العم ”مصيوب“ هو محور الكون، وهو المركز الرئيسي للتناظر الملحوظ بين المرأتين، ثم التوحد الحادث بين كل من دليلة وصديقتها.

وهذا التناقض الوجودي، ينعكس أيضاً مضادات عديدة، تبدأ بألوان البشرة التي تكسو جلد كل امرأة ويبدو هذا التناقض عندما تردد الرواية ”يلقبوننا بـ“البيضة والسودة“ والرواية تدور من خلال وجهة نظر البيضاء، المولودة برجل ناقصة، دون أن تعرف حدود هذا

أجمل ما يعضد هذه العلاقات المتناقضة المتوحدة، هو المصطلح اللغوي عند الكاتبة، ولعله أهم ما يميزها، بالإضافة إلى اختيار هذا العالم الجواني، البالغ الخصوصية للمرأة في مثل هذه المجتمعات، فالكاتبة في هذه الرواية ترجع إلى تاريخ قديم دون أن تحده مثلما فعلت في روايتها الأولى "غرفة السماء".

النقصان، هل هي قدم، أم ساق، أم رجل بأكملها، تجعلها في حاجة إلى تركيبات صناعية.

وسوف يظل هذا التجاذب المتنافر بين المرأتين متواجداً طيلة أحداث الرواية، من خلال وجهة نظر الراوية، وسيحدث تلاحم أبدي بين الطرفين، والسبب هو الرجل الذي تتجاذبه المرأتان، البيضاء، والسوداء.. حتى وإن كانت البيضاء هذه ليست جميلة، وليست متكاملة العناصر كأنثى، وامرأة..

"هي الأقوى، والأكثر اندفاعاً وذكاء، وإثارة".

وقد تشاركنا في ذكريات الطفولة، وأيضاً في مشاعر الحب نحو الرجل نفسه، الذي سوف ينتقل بين الطرفين طوال أحداث الرواية، ويلحم أيضاً فيما بينهما، كأنما الثلاثة مخلوق بشري واحد، بدأ هذا التلاحم من خلال أول غمرة غمزها "لهما" معا، فلم تعرف أيهما لمن غمز لها، ولمن أرسلها، ومن هنا يأتي توحد العلاقة، فالفتى الذي سوف يتزوج من دليلة، هو الذي وقف في شرفته صباح زفافه ليلوح لها بيده.

حسبما روت المرأة، فإن البيت الذي تربينا فيه، لم يعرف من الأطفال سواهن، فكأنما الأب لم ينجب من "عوجة" بعد اقترانه بها، وهي التي حملت وأنجبت دليلة من زواجها الأول.

هذه العلاقة الثلاثية المقعدة، تبدو كأنها تصنع من هؤلاء الأشخاص ثالوثاً موحداً، تبدأ ملامحه في الانفتاح حين

من الصفحات الأولى تبدو أطراف المقارنة بينهما، بما يوحي شدة التناقض، والجذب الشديد بينهما، فكانها الأقطاب السالبة، والموجبة، حتى إذا تجاذبت، تولد الشرر، وحدث الماس الكهربائي بدرجات متباينة، فالمرأتان تمتلكان تقريباً الذكريات نفسها، باعتبار أن الأب قد تزوج من "عوجة" الخادمة عقب وفاة زوجته، أم الراوية، كي تتولى تربيتهما، وهي أيضاً التي أعجبت ابنتها السمراء "دليلة".

ومن السطور الأولى تتضح المصائر المشابهة للمرأتين، فالراوية فقدت أمها، أثناء الولادة، وولدت هذه الأخيرة برجل ناقصة، أما دليلة فقد مات أبوها وهي في بطن أمها لمدة شهرين، ومن هنا جاءت وحدة المصير، والذكريات الأولى، "كبرنا معا، وحملنا خوفاً من المجهول سوياً" ورغم هذا فالتناقض واضح، ليس في لون البشرة، بل أن الراوية تعترف بأن بياضها ليس ميزة، بل أنه جعلها عجفاء، وراحت تنظر إلى الطرف الآخر باعتباره الأكثر تميزاً

وهي الفتاة البريئة الساذجة، الأقرب إلى الطفولة لم ترفي هذا التصرف أي غرابية، أحست أن من حقها، يمتلكها نزر، وتصفه بعبارة سوبرمائية خارقة، ومن هنا تبدو التناقضات، ليس فقط بين البيضاء والسوداء، بل أيضاً بين نزر، ونفسه، فهو الهادئ الصلب، الجميل الصارم المثير، في منظور الفتاة، يفرض عواطفه عليها منذ اللحظات الأولى من زواجه لتوأمها الروحي.

دون شعور بالندم

أما التوحد، فإن مروانة، الرواية، أعطت لنفسها الحق أن تمتلك الرجل الذي تزوجته دليلاً، دون أي شعور بالندم، هناك فقط تساؤل حول مصير العلاقة، لكن قوة المشاعر تدفعها أن تقول له "سأحبك بقوة. وسيغدو حبنا مشكلة لا مثيل لها". وفي الليلة نفسها، ورغم أن دليلاً عروس جديدة، فإنها في ليلة من ليالي العرس الأولى، تذهب معها لتقذف الحجارة في البئر قبل الغروب، ثم تندس معها في الفراش، وتستمعان إلى الأرواح الهائمة "كنت بعيدة عنها وقريبة حد الالتصاق أنه المزيج البشري المتلاحم، المتنافر، يعكسه تصرف مروانة الذي تبدو كأنها تعطي لنفسها الحق في أن تمتلك عواطف نذر، منذ أن غمز لهما "الغمزة نفسها..

الغريب أن نذر قد لوح لمروانة صباح ليلة الزفاف، بما يعني المودة، وسمح لنفسه أن يبادلها الغرام، رغم أنه قضى ليلة زفاف أولى مع دليلاً، مليئة بالرجولة والسعادة وعبارة الغزل، وليس هناك تفسير في هذا النوع

الرجل هنا، رغم كل ما يتمتع به من مكانة في المجتمع الذكوري، كثير الإناث، وأيضاً لدى من تحبه من النساء، الأم والزوجة، والخييلية، فإن صورته السلبية التي رسمته بها الكاتبة تقربها من صورة الرجل بشكل عام في الأدب النسوي، وقد بدا الحب الذي تكنه له الراوية العرجاء، أعرج، وإعمي، فهو يكاد يكون الذكر الأوحى، أو الأهم في دائرته.

تضم الرواية العروس دليلاً صباح يوم زفافها، وكل ما تراه منها، إنها أحست أن العروس تحمل رائحة "نذر" معها، أي أن كل ما رآته فيها، هو رائحة الرجل، الذي لوح للمراةتين، على فترات مختلفة، فتزوج الأولى، ثم صار يرمي إلى امتلاك الثانية..

وقد كررت الرواية هذا التعبير أكثر من مرة، ذلك الذي يؤكد أن عطر "نذر" هو أهم ما تحمله العروس، فحين غادرت البيت إلى منزل زوجها في اليوم الأول للزواج، تسرب عطرها الذي حمل شيئاً منه وتسرب إلي..

حدث ذلك والاثنتان لا تزالان في مرحلة، سنية مبكرة للغاية، لا تزال فيها الرواية تمارس ألعاب الطفولة، لكل دليلاً غارت إلى منزل الزوج، وبدأت الرواية تمارس وحدتها، لكن نذر كان حاضراً دوماً، يحطم جدران الوحدة، يرمي بشباكه عليها، وهو المتزوج حديثاً، يردد لها "أريدك" فيربكها ويضيق عليها الخناق، والغريب أن الرواية،

من الكتابة سوى أن التوحد يجعل الرجل يتعامل مع المرأة الثانية على أنها امتداد للأولى أو جزء منها دون أن يمس بفاصل الواقع الذي يفسح بينهما. حتى وإن عصرت الغيرة قلب مروانة حين سمعت تفاصيل ما حدث بين الزوجين في ليلتهما الأولى معا.

اتفاق ودي

إذن، هو توحد متعمد، ابتداء من الغمرة المزدوجة الاتجاه، وحتى الانصهار الذي تم بينهم في اتفاق ودي، فسرعان ما طفت مشاكل المجتمعات المخلقة إلى السطح، مسألة الإنجاب، والبحث عن وريث ذكر، واستمرار الحياة، فأم العريس تؤكد أن ابنها ليس على ما يرام، والزوجة نفسها تحكي عن مخولة نزر إلى الدرجة التي جعلها قابعة بين يديه بعشق، في الوقت الذي بدا الرجل باعتباره الآخر البعيد، الذي تكاد تسمع أخباره، دون الدخول مباشرة في الحدث، رغم أن مروانة تقول عنه "إنسان يحمل دمي، يشقني حد التهور" لكن الرجل لا يلبث أن يظهر بعد عدة أشهر، عند البئر، يعرض عليها الزواج، وتعتبر مروانة عن حالتها الخاصة، دون أي إحساس بالندم، كأن من حقها أن تمتلكه مثلما تمتلكه الأخرى، في مدينة "تسورها" التقاليد القاسية، لقد شعرت مروانة بالسعادة البالغة وحققها في امتلاك الرجل لمجرد أن طلب زواجها..

بدأت مكانة الولد الذكر في مثل هذا العالم، من خلال الوصف الدقيق لقدوم نذر، الوليد الذي أنجبته أمه غزوى، بعد إنجاب العديد من البنات،

وموت الولدان إثر نزولهم من بطن الأم غزوى، وقد حكى الرواية هذه الحكاية بشكل محايد، باعتبار أنها لم تكن شاهدة عليها، شهرها لبقية الأحداث، فقد سمعت مروانة، دوماً عم يحدث في بيت دليلة سواء من خلال أم دليلة "عوجة"، وأم نذر "غزوى"، وكما تحكي الرواية، فإن هذه التفاصيل قد عرفت في ما بعد. وقد عكست هذه التفاصيل مكانة "نذر" في هذا العالم، فهو الذكر الأوحده من جيله، وسط مجموعة من النساء وبالتالي فإنه "المنشود، "الأوحد"، وأمام ذلك، فإن الرواية، مروانة تذكرنا دوماً بالعجز الذي أصابها، وهي في فصل لاحق تصفه بالعرج، فهي أحياناً ناقصة الرجل، وهي في وصف آخر عرجاء..

في هذا الفصل تبدو المشكلة المتوارثة في مثل هذا المجتمع وعلى طريقة ما قرأناه في روايتي الطاهر بن جلون "ابن الرمل" و"ليلة القدر" حيث أن هناك نقاط تماس واضحة حول مكانة الذكر، وإنجابه وسط العديد من البنات، الإناث، في رواية عرائس الصوف والروايتين المذكورتين.

أجمل ما يعضد هذه العلاقات المتناقضة المتوحدة، هو المصطلح اللغوي عند الكاتبة، ولعله أهم ما يميزها، بالإضافة إلى اختيار هذا العالم الجواني، البالغ الخصوصية للمرأة في مثل هذه المجتمعات، فالكاتبة في هذه الرواية ترجع إلى تاريخ قديم دون أن تحدده مثلما فعلت في روايتها الأولى "عرفة السماء"، وليس مجال البحث في هذه الرواية، الآن، هو التوقف عند المفرد اللغوي المتفرد للمؤلفة، لكن إلقاء الضوء

هنا أقرب البشر إلى مروانة، ويبتعد الرجل الذي "فعل" الشيء، كي تقتارب المرأتان، في نسوية ذات ملامح خاصة، هي نسوية مقرونة ببراعة الطفولة.

الرجل هنا، رغم كل ما يتمتع به من مكانة في المجتمع الذكوري، كثير الإناث، وأيضا لدى من تحبه من النساء، الأم والزوجة، والخليلة، فإن صورته السلبية التي رسمته بها الكاتبة تقريه من صورة الرجل بشكل عام في الأدب النسوي، وقد بدا الحب الذي تكنه له الراوية العرجاء، أعرج، وأعمى، فهو يكاد يكون الذكر الأوحى، أو الأهم في دائرته. فهو حب مغموس بالخطايا العنقودية، أي أن الخطيئة الواحدة تسوق إلى خطايا أخرى، فالعلاقة التي تسفر عن حمل مروانة، تؤدي إلى أن هذه الأخيرة تخدع أختها، وأن يتم الاتفاق على خداع العالم الصغير الذي يحيط بكل من دليلة ومروانة، وأيضا بعض المقرين لهذه الشخصيات.

يبدو الخداع ماثلاً، في أن نذر غير القادر على مقارنة زوجته، ينجح في أن تسفر خطيئته مع مروانة أن تبذر طفلاً في أحشائها، وتبدو الخديعة العنقودية، أن توهم دليلة العالم من حولها إنها حامل فتحشو حول بطنها بالأقمشة شهراً بعد شهر، هذه الأشهر التي تنمو فيها بطن مروانة من خطيئتها، في الوقت الذي نجحت فيها الأم "عوجة" في غزل عرائس صوف مليئة بالكذب، وذلك في إطار من عبث تحسه مروانة "أحيانا تحتاج إلى عبث يعيد ترتيب الحقيقة من حولنا".

على صورة المرأة، والعالم النسوي في الرواية، فوجود دليلة في حياة الراوية، هو جزء أساسي من وجود الرجل، كليهما توحدتا معه، وإن كانت مروانة هي الحكاة، التي تعرف هذا العالم فقط من خلال وجهة نظرها، وإن كان يفضل رؤية هذا العالم من خلال وجهة نظرها، وإن كان يفضل رؤية هذا العالم من خلال أضلاعه الثلاثة. خاصة أنه مثلث متوحد، فنذر يلمس المرأتين معاً، ومروانة تستجيب بلا أي تمنع، بل إنها تتنسم هذه اللمسات، دون أن تعرف دليلة بهذا الأمر، فمروانة تتصرف كالتافهة معه، فقد أسلمت مروانة جسدها له طواعية، في مجتمع لا يبارك أبداً مثل هذا النوع من العلاقات.

وعقب الخطيئة، تتوحد الراوية أكثر من دليلة، وتحمل مروانة من حبيبها وأن يكون الوليد باسم دليلة، على طريق الفيلم الأمريكي "صانعة الأطفال" لجيمس بريدجز عام 1971. تردد دليلة التي تتوحد بشكل جديد مع مروانة "سابقك بعيداً عن الأعين، ولن يعرف بأمرك أحد، على أن يكون الطفل لي أنا" حيث تم الاتفاق الثلاثي ودليلة لم تكن تعرف أن الذي حملت منه أختها مروانة، هو زوجها..

عالم الطفولة

بدأت قوة التلاحم بين المرأتين، بعدما ذهبت مروانة إلى مكمنها التي ستعيش فيه أثناء فترة الحمل والمخاض، فقد توحدت المرأتين مجدداً، في عالم الطفولة، تصنعان معاً عرائس الصوف التي يصنعها الأطفال وهم يلعبون، خاصة البنات وتبدو دليلة

أن ابنها هو "وردي"، مؤكدة على الياء التي تعني الملكية. وهي تردد "خمسمة أيام بقى ابني عندي" ثم تتعمد الكاتبة أن تدخل محنة جديدة في حياة هؤلاء الأفراد كي تفسح المجال لتوحد جديد بين مروانة والرجل مرددة داخلها "كلما تضاعفت خيانتني لها يزداد إصراري عليه".

ويخرج الأم "عوجة" من دائرة هذا المزيج البشري الغريب، برحيلها عن الحياة، فإن الأم تطلب من أختها أن تتزوج من نذر "كي لا يضيع ورد"، هذا الورد الذي صارت له أمان، الأولى مزيفة، تصدق في أعماقها أنها أمه والثانية أمه الحقيقية التي يناديها بأمه أيضاً، والتي تقول بكل فخر "ذكي ابني، كأيبه" هذا المزيج، أوالمزيج كما يقول علماء الأحياء يتوحد بشكل كامل، في السطور الأخيرة من الرواية، فقد أبلغت مروانة حبيبها بأن زوجته - أختها - وافقت على أن يتزوج منها ويبقى فقط انتظار عودة الأب، بعد يومين، حيث ستخبره مروانة (نصف رجل) وامرأة كاملة (دليلة) وطفل الكثير.. تمهيداً للتوحد الرسمي، الشرعي الحقيقي..

هذه الرواية المتميزة، سوف تفتحها صفحات نقدية متباينة ومتعددة، وهناك مفاتيح متشعبة، للتعرف على عالم الكاتبة ميس خالد العثمان، منها الاحتفاظ بكل هذه الأجواء الطفولية التي تنبعث من عنوان الرواية "عرائس الصوف"، رغم كل هذه النسوة، والعلاقات المتناقضة التي تربط بين لأشخاص الثلاثة.

وما دمنا نتوقف عند التوحد المتناقض بين المرأتين، فإنما حدث يزيد من هذا التلاحم بين المرأتين اللتين توحدتا بشكل غريب مختلف، فالوليد القادم هو حبل صري حقيقي بينهما، يساعد في تلاحم كل منهما معا، رغم أن الزوجة ستظل على غير علم بهوية الأب، فمروانة تمارس الكذب على من تسميها أختها بشأن الأب الحقيقي للوليد القادم.

ورغم العبارات الواضحة التي عبرت بها مروانة عن حبها المتفاني للرجل الذي ملأ بطنها، بالأبن، والخطيئة، وليس هذا تفسيراً أخلاقياً، بقدر ما هو قراءة لسلوك شخصيات الرواية الرئيسية، فقد صار الوليد جزء من هذا التلاحم الجسدي الروحي بين الثلاثة الذين صاروا بوجوده رباعي، لعل دليله هي الوحيدة التي لا تعرف الحقيقة..

رحلة صيد

وهنا تتداخل الحروف التي تدل على الملكية والانتماء: الياء، والكاف، والهاء، فالياء تعني "طفلي" حين نتحدث مروانة عن ابنها الذي هو "حفيدها" للجدّة الشّيخة "غزوى" والدّة نذر، هذا الوليد الذي أسموه "ورد" الذي نتحدث عنه أمها لأخرى متسائلة "أين وردنا الصغيرة" لتصبح لحروف الملكية معنى تعني التوحد من خلالها. وقد ساعد التوحد بين دليلة، ومروانة، والصغير أن ابتعد نذر عن المكان لبعض الوقت حيث ذهب مع أبيه حابس في رحلة صيد كي، يصير مجرد هاجس غير ملموس.. فهي ترى

الحداثة في الأدب.. بين الأحادية والتعددية.

بقلم: د. عيسى الدودي
(المغرب)

لا يخفى على أحد ما لمصطلح الحداثة من الجاذبية والاستقطاب باعتباره منهجاً يخترق كل مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهذه الأضواء البراقة المسلطة عليه آتية من قنوات أهمها أنه توجه إنساني كوني يخدم البشرية جمعاء، ويسعى لنقلها من التخلف إلى التحديث بمعناه الواسع. والفكرة نفسها وسمت المجال الأدبي إذ عدّ هذا التيار إنسانياً تكون فيه الاستفادة متبادلة، والأخذ والعطاء فيه يكون بمشاركة مختلف الشعوب والثقافات. لكن محاولة الخوض في مكنوزات هذا التوجه الأدبي يقودنا إلى نتائج أقل ما يقال عنها أن الحداثة الأدبية أحادية المنشأ، تبحث عن مواطن أقدام لها في بيئات أخرى، وتسعى لسيادة لون واحد من الثقافة الأدبية يغطي النصوص والمناهج والمذاهب والتيارات الأدبية، ويقترحها على الآخرين الذين يجب عليهم الأخذ بها راضين أو مكرهين.

عولة اللغة والأدب

سقطت المدارس الأدبية المحسوبة على الحداثة في التجريد والرمزية والإيحاء والإغراق في الغموض والتعقيد، حتى غدا النص الأدبي لدى المتلقي شبحاً مخيفاً يصعب تلمس معانيه والنفوذ إلى مقصديته، مبررين ذلك بالانزياح وتعدد القراءة وإفساح المجال لكل من القارئ والناقد للتأويل والتخيل وقراءة القراءة. وكان وراء هذا التوجه التجريدي صعود الرأسمالية في

موت المؤلف عند رولان بارت) أنه يرسخ مبدأ الكونية والإنسانية والعالمية أي الديمقراطية الفنية التي لا تستثني أحداً، لأنه حسب اعتقادهم كلما غاب الخاصوي/المحلي، حضر العمومي/الكوني. بيد أن الحقيقة التي لا غبار عليها أن الغرب. كان وما زال. هو مركز إنتاج هذه المدارس والمناهج الأدبية والمصدر لها في الوقت نفسه، في حين يكتفي الآخرون من الشعوب والثقافات والحضارات الأخرى بالتقليد والتبعية والاجترار عبر نوافذ الترجمة والاقتراس وربما النقل، وهذا يعني سيادة النموذج الغربي الواحد والوحيد الذي لا يستطيع أن يزاكمه الآخرون ما داموا في مؤخرة القافلة ولا يملكون زمام المبادرة أو الإبداع أو التميز الذي يفضي إلى الاستقلالية. وهنا ينتفي التعدد الذي يعني الثراء والتنوع والإغناء، ويغيب التنافس والندية، وكل ما يكسر أحادية التفكير الأدبي، وفي ذلك خسارة للبشرية التي تنشد التلاقح والتواصل ومسألة التأثير والتأثر، وتبادل الأفكار والمساهمات الفنية والإبداعية، لأن البوصلة تسير في اتجاه واحد، وتخدم كيانا واحداً.

وإذا كانت العولمة غزت كل مجالات وميادين الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وفرضت على العالم نموذجاً واحداً أعطى لنفسه صفة العولمة ووسم الآخرين بالدونية، وخيرهم بين الانتقال من البداوة إلى الحضارة عن طريق تبني الحداثة المستوردة، أو البقاء خارج الفعل التاريخي. فإن الأدب نفسه لم يسلم من هذا الابتزاز الحضاري عندما يطالب الغرب من أصحاب الكلمة أن يتخلوا

الغرب التي ألهمت المادة وأصبح المعيار المادي هو الأساس في المجتمع، وأحس المثقفون من كتاب وشعراء وفنانين بالتهميش والإقصاء، وما كان منهم إلا أن يردوا على هذا التوجه المادي بفرن يطفح بالتمرد والعبث واللامعقول والغربة والغثيان، كالأرض الخراب لليبوت، والغريب لكونن ويلسون، ورؤية غربة العالم لألبير كامو، والجحيم لسارتر. وانتقلت هذه الموجة إلى العالم العربي فتحول الأدب إلى مجرد طلاس وأساطير يعسر فك ألغازها وتبيان معانيها ومراميها، يقول منير شفيق بهذا الصدد: «فكانت المغامرة الفنية هنا هي في الانتقال من تجريد إلى تجريد دون أن يحمل ذلك صفة إبداعية أو حتى ارتقائية، وإنما امتداد أفقي تسطيحي وإن أعطاه الغموض التجريدي، وأحياناً التجديد العابت، مظهر العمق والإبداع الفني»^٢.

ولما كان الإنتاج الأدبي على هذه الشاكلة كان لابد من إقصاء كل ما يحيط أو يرتبط به من تاريخ وبيئة وتربية وسياسة واقتصاد واجتماع.. بمعنى تعريته من البداوة والحضارة اللتان نشأ فيهما عبر التاريخ الإنساني، وتجريده من كل ما يعلق به من إنسانية الإنسان، وحسب الدكتور خالد حاجي فإن الشعر منذ ما قبل التاريخ هو أسلوب في الحياة وطريقة في العيش، قبل أن يكون مجرد صناعة موسيقية وتجانساً بين الأوزان والقوافي^٣. وتعمقت هذا المفاهيم مع صعود المناهج الشكلانية كالبنوية (الإله الجديد على حد تعبير عبد العزيز حمودة) والسيميائية والتفكيكية.. والظاهر من هذا الاعتقاد الذي يضع الحدود والحوافز بين الأدب والإنسان

والحضاري، وينهي هذه الصراعات غير المتناهية التي أهلكت الحرث والنسل. ولا يكون ذلك مجدياً إلا بالتخلي. كما يقول طه عبد الرحمن. عن الوصاية التي يمارسها علينا الآخر الذي يقيد حريتنا في التفكير، ويضيق علينا أفق الإبداع؛.

الترجمة منفذ للحدثة الأدبية

تعد الترجمة المنفذ الرئيس لعبور الحدثة إلى الثقافات والشعوب، فهي من المستلزمات التي لا يمكن الاستغناء عنها في هذا الباب. وما السيل الجارف من الكتابات والمؤلفات المترجمة إلى العربية إلا دليل على الرغبة في التواصل مع الآخر والاستفادة منه. ولم تكن الثقافة العربية في يوم من الأيام جزيرة نائية مغلقة، بل كانت على الدوام حاضنة لكل ما يكتب ويؤلف من طرف أبناء الحضارات الأخرى، وكانت هناك رغبة جامحة للتواصل مع الآخر، وقد بلغت الترجمة أوجهها في عهد المأمون الذي أسس بيت الحكمة وفتح الأبواب مشرعة لكل ما هو فارسي ويوناني. وفي مطلع القرن التاسع عشر بدأت التجربة الثانية من الترجمة مع رفاة الطهطاوي وغيره. ويرى طه عبد الرحمن أن بين التجريبتين. تجربة العصر العباسي وتجربة العصر الحديث. بوئاً شاسعاً، فالأولى كانت فعلاً اختياريًا، وصادرة عن أمة كانت في موقع قوة، واعتمدت في هذه الترجمة على نصوص غابرة، فحضارتنا الفرس والروم آنئذ نزلتا إلى الحضيض ولم يبق لهما إلا الإرث التاريخي، وفي الوقت نفسه كان حظهما في المنافسة مع الثقافة العربية ضعيفا. أما التجربة الثانية

عن الخصوصيات القومية والدينية والجغرافية لشعوبهم، وينخرطوا في مشاريعه الحداثية بدعوى الإنسانية. وحسب هذه المواصفات المفروضة على هذه الشعوب والثقافات فإن الآداب العالمية (عربي، فارسي، هندي، صيني، ياباني، إفريقي...) ستكون مهددة بالانكماش على نفسها والسير في طريق الموت البطيء خاصة مع العولمة الإلكترونية التي تكتسح الورقي والرقمي، ولا تترك للآخر إلا حيزاً ضيقاً يزداد طبعاً وهم يزدادون نشرًا وانتشاراً. ودائماً فيما يتعلق بتعامل الغرب مع الآخر على المستوى الثقافي والأدبي فالملاحظ هو تشجيع الغرب للكيانات الثقافية الصغرى وإحيائها لإضعاف الكيانات الثقافية الكبرى التي لها امتداد تاريخي عريق وإرث تراشي ثري وغني، ومرشحة للريادة والصدارة وقادرة على ممارسة الندبة معه، كما هو الشأن بالنسبة للثقافة العربية المراد تجاوزها وإضعافها وإدخالها في صراعات مع كيانات كانت إلى عهد قريب محسوبة عليها ومتعايشة معها كالأمازيغية في شمال إفريقيا والكردية في المشرق والفرعونية في مصر. ويغدو هنا التطاحن الثقافي والأدبي المحلي معول هدم وإضعاف لهذه الكيانات جميعاً، في حين يبقى الغرب هو المستفيد والحافظ على أمنه الثقافي، وبذلك يضمن النموذج الواحد بقاءه وسيطرته ووسطوته، أما الكيانات الأخرى فستظل على الهامش. والحدثة الحقيقية التي يرتضيها الجميع هي التي تؤمن بالإمكانات والألوان المتعددة بما يحقق للعالم التعايش الثقافي والفكري الذي يضمن في حد ذاته التعايش السياسي

فهي موسومة بالإجبارية لأنها جاءت في ظل المرحلة الكولونيالية الاستعمارية، ومنطلقة من موقع ضعف، مع نقل من حضارة قائمة ترغب في مزيد من التوسع والتمدد. وهكذا فالتجربة الأولى تحظى باستقلال يفوق التجربة الثانية، لأن الحركة الثانية أصحابها سقطوا . بقصد أو بغير قصد . في التبعية والذويان في الحضارة الغربية إلى درجة تقديسها، والهجوم على الذات واحتقارها إلى درجة تدنيسها، وبذلك كانت نتيجة الترجمة هاته التي مر عليها أزيد من قرنين أنها لم تقدم لنا لا تقدماً ولا تحديثاً وإنما مزيداً من اتساع الهوة بين الحضارة الغربية التي تزداد قوة والحضارة العربية الإسلامية التي تزداد انتكاسة وارتداداً إلى الوراء.

والمعضلة هنا أن الحداثة توهم المتبين لها أن العالم قائم على كل ما هو مشترك، وأن المجال مفتوح أمام الجميع للمشاركة والمساهمة، وأن الثقافة لا حدود لها تأتي من جميع الاتجاهات "شمال / جنوب، جنوب / شمال، شرق / غرب، غرب / شرق..."، إلا أن المتتبع لحركة الترجمة يجد أنها تنطلق من اتجاهين . على حد تعبير ج. تيمونز رويرتس. هما "الأوربية" و"الأمركة" نسبة إلى أوروبا وأمريكا، يقول عن هذه الفكرة: «فلقد تحدث أحدهم قديماً "بالأوربية" ليدل على العناصر المشتركة التي دعمت التأثير الفرنسي في سوريا ولبنان، والتأثير البريطاني في مصر والأردن. وفي عهد قريب جداً عقب قرن من النشاط الثقافي والتبشيري، صارت الأمركة قوة مميزة، وأصبحت الحوافز العامة لحضارة الأطلسي تدعى التخريب»^٦.

ومن ثم قام المترجمون العرب طوال هذه الفترة الطويلة من الزمن بترجمة كل جديد يظهر في الغرب بدءاً بالإنتاج الأدبي المرتبط بكل الأجناس والأنواع الأدبية، مروراً بالمذاهب الأدبية المتعددة المشارب، وانتهاءً بالمناهج التي لا تكاد نظفر بفهم واستيعاب أحدها حتى يظهر آخر يُجِب ما قبله، فنظل كمن يجري وراء السراب ولا يجد ماء. أما الترجمة المعاكسة أو نقل التراث الحضاري والفني والأدبي العربي إلى الغرب فإنها تتميز بالضحالة والضعف نتيجة لممارستنا جلد الذات لقرون من الزمن، والدعوات المستمرة لتجاوز كل ما أنتجه العرب خلال تاريخهم الطويل، لأن الحداثة . حسب اعتقادهم . تتناقض مع الماضوية، وهو اتجاه يدعو إلى: «استعمال اللفظ بقوة وتوظيفه في الدراسة والتحليل والنقد باعتباره اختياراً لا لغوياً فحسب، بل فلسفياً وفنياً أيضاً.. وهو اتجاه إطرائي تبجيلي على العموم لقيم ومنجزات الحضارة الغربية»^٧. كما ساهم في هذا الاتجاه المستشرقون والمستعربون وإن كانوا من الضفة الأخرى، الذين ترجموا ودرسوا وحققوا واعتنوا بالتراث العربي ونقلوه إلى الغرب، وانقسموا في هذا المجال إلى قسمين: حركة معتدلة تبنت النظرة الموضوعية لهذا التراث، وأنصفت التاريخ الحضاري لهذه الأمة. وحركة متطرفة أصولية انطلقت من نزعات تبشيرية وعرقية، تعاملت مع هذا التراث بالانتقائية، ومهدت الطريق للاستعمار الحديث الذي مازال يمارس وصايته علينا إلى حدود الساعة، وذلك باعتراف كبار المهتمين بالاستشراق وعلاقة الشرق بالغرب كإدوارد سعيد الذي يقول:

«فذلك ببساطة أؤمن بأن الاستشراق كان هو نفسه نتاجاً لقوى ونشاطات سياسية معينة»^٨.

الحدثنة وثلاثية الماضي والحاضر والمستقبل

التعريف البسيط الذي درج النقاد والمهتمون على إعطائه للحدثنة هو القطيعة مع الماضي والتمرد على الحاضر، واستشراف المستقبل بعيداً عن كل القيود الدينية والاجتماعية والسياسية. وصاحب ذلك موجة عارمة من التأييد والمعارضة لهذا التصور للأدب وطريقة تدبير الحياة عموماً في مختلف بلدان العالم ثالثة أو ما سماه فريد لمريني بـ «صراع الحدثنة والتقليد»، والسبب الأساسي وراء هذا الصراع بين تيارَي القبول والرفض هو أن: «تجربة الحدثنة في الكثير من البلدان الإفريقية أو الآسيوية تجربة مريرة وعنيفة جداً، إذ أن الحدثنة دخلت إلى هذه البلدان غالباً عبر التوسع الاستعماري العالمي؛ في مرحلة تاريخية أصبحت فيها الحدثنة بالذات مخططاً استراتيجياً لإدارة العالم وتكييفه في ضوء المصالح الكبرى للدول الرأسمالية الأوروبية»^٩. وقد أحسن صنعا الدكتور عبد العزيز حمودة عندما شخص هذا الإشكال التاريخي للحدثنة في المجال الأدبي في ثلاثيته الصادرة عن عالم المعرفة (المرايا المحدبة، المرايا المقعرة، الخروج من التيه)، ففي الكتاب الأول ناقش مسألة التبعية في المناهج للغرب خاصة الشكلائية وبالضبط البنيوية منها التي تجرد النص الأدبي من مكانه وزمانه، وتحوله إلى مجرد رموز وعلامات وخطوط أقرب إلى الرياضيات

والعلوم التطبيقية منه إلى الأدب، وعاب على النقاد العرب الانجرار وراء هذا المنهج الذي يمجّد الغربي الآن، وينفر من المقاييس المعتمدة في تاريخ الأدب العربي، ويعتبرها مقاييس بالية يجب تجاوزها، فالحدثنة في الحقيقة جاءت: «رفضاً قاطعاً للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضاً أيضاً لفكرة التقاليد نفسه، وتأكيداً للحركة المستمرة في الفن كالثورة المستمرة في السياسة»^{١٠}، والعنوان هنا تم اختياره بعناية فائقة إذ يوضح الأمر بشكل جلي، فالمرأة عندما تكون محدبة فإنها تعطي لمن تلتقطه حجماً أكبر من حجمه الحقيقي، وهو تعبير مجازي لمبالغة النقاد العرب في تمجيد هذه المناهج الشكلائية. أما الكتاب الثاني والذي سماه «المرايا المقعرة» فهو من جنس سابقه، لكن المرأة في هذه الحالة تصغر وتقرّم الذات الفنية والأدبية، ووصل الأمر بنقادنا إلى حد احتقار العقل العربي وما أنتجه من علوم وآداب ومعارف خلال تاريخه الطويل، واعتبر حمودة هؤلاء هم أساس المسؤولية في هذا الشرخ الثقافي الذي تعرفه الذات العربية في العصر الحاضر، ويضع النقاط على الحروف بهذه المقولة الطويلة بعض الشيء التي نوردتها كاملة لأهميتها: «أخطأنا حينما حولنا "التحديث" التي تعني الحفاظ على منجزات العقل العربي مع الاستفادة من منجزات العقل الأوروبي في العلوم والتكنولوجيا، كما فعلت اليابان على سبيل المثال حتى عهد قريب، إلى صفقة حضارية وثقافية شاملة، وتحولنا من الانتقال الذكي من ثمرات الحضارة الغربية، منذ ذروة عصر النهضة، إلى الارتقاء

الكامل في أحضان ذلك الآخر. أخطأنا حينما ربطنا بين التحديث وإدارة ظهورنا بالكامل لمنجزات العقل العربي، وهو ما يسمونه بلغة الحدائين البراقة: القطيعة المعرفية مع الماضي، على أساس أن الحداثة لا تتم إلا بتحقيق القطيعة المعرفية مع التراث. باختصار مؤلم، أخطأنا حينما جمعنا بين الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، وبين احتقار العقل العربي والتكرار لمنجزاته والتقليل الكامل من شأنها^{١١}. وفي الكتاب الثالث الذي سماه "الخروج من التيه" يقر بأن النص الأدبي تعرض للسرقة من طرف النقد الشكلائي، والحداثة وما بعدها، ويقترح حلولاً للخروج من المأزق الذي يعيشه النقد العربي، يبدأ بالبحث: «عن نظرية عربية بديلة تلقي عندها سفينة الثقافة العربية مراسيها حماية لها من أنواء المشهد الدولي ثقافياً وسياسياً»^{١٢}، وهذا لا يعني بحال من الأحوال الانعزالية والانطواء على الذات والقطيعة مع الآخر ورفضه، بمعنى إنتاج نظرية عربية خالصة، بل نحن في عالم يموج بالحركة والدينامية الثقافية والأدبية، يجب أن نفرض ذاتنا وأن نجعلها طرفاً في المعادلة الأدبية والنقدية في العالم، ونستفيد من كل التجارب وفق اختياراتنا وقناعاتنا وما يحقق ذاتنا، لا أن نكون مجرد مستهلكين لا يتعدى دورهم الاجترار والتقليد والتبعية.

الهوامش

١ . دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، دار الشروق، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص: ٤٧.

٢ . الحداثة وما فوق التجريد . د. منير شفيق . المشكاة: العدد ١٩، ص: ٦.

٣ . من مضائق الحداثة إلى فضاء الإبداع الإسلامي العربي، خالد حاجي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى: ٢٠٠٥، ص: ١٣٦.

٤ . روح الحداثة: المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص: ١٤٧.

٥ . نفسه، ابتداء من ص: ١٤٩.

٦ . من الحداثة إلى العولمة، تأليف: ج. تيمونز روبيرتس، ترجمة: سمر الشيشكلي، مراجعة: أ. محمود ماجد عمر، سلسلة عالم المعرفة: العدد/ ٣٠٩، نوفمبر ٢٠٠٤، ص: ١٨٢.

٧ . الحداثة في التداول الثقافي العربي الإسلامي، سعيد شبار. منشورات الزمن: العدد/ ٣٦، ص: ٥٠.

٨ . الاستشراق، إدوارد سعيد، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ص: ٢١٤.

٩ . صراع الحداثة والتقليد، فريد ثريني، دفاتر وجهات نظر (١٠)، ص: ١٠.

١٠ . المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٣٢، سنة: ١٩٩٨، ص: ٢٩/٢٨.

١١ . المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٧٢، سنة: ٢٠٠١، ص: ٣١/٣٠.

١٢ . الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٩٨، سنة: ٢٠٠٣، ص: ٢٧٦.

مقالات

علماء نوبل

لتطوير المناهج العلمية في السعودية

بقلم: عبدالله خلف
(الكويت)

إذا حسرت الجامعة أنشطتها داخل أسوارها فهي امتداد للمرحلة الثانوية، لا تأتي بجديد.. نسمع عن طلبة الجامعات الذين يساهمون في تطوير العلوم الهندسية والطبية والزراعية، ويضيفون إلى مخترعات عديدة وسائل لتطويرها..

وتساهم العقول في تطوير اقتصاد بلادهم القومي عن طريق الابتكارات وتطوير الأجهزة العلمية المختلفة.

الجامعات في المملكة العربية السعودية منذ نشأتها وهي تتحرك خارج نطاق أسوارها في محميات زراعية طورت النخيل وأظهرت الثمار من أنواع الثمار المستحدثة من خلال تطويرها علميا.

وخرجت الجامعات السعودية من أسوارها إلى المحميات الحيوانية لتطوير نتاجها ومعالجتها وشملت جميع الحيوانات المألوفة في المنطقة بما فيها الطيور والأسماك..

وأخر الأخبار العلمية السارة في المملكة استقطاب جامعة الملك سعود علماء من حملة (نوبل) لتطوير برامج الجامعة البحثية والأكاديمية- نشرت جريدة الشرق الأوسط في ١٠/٩/٢٠٠٧ تحقيقا تضمن خبر إنجاز علمي كبير حيث أعلنت جامعة سعودية يوم ٢٠٠٧/٩/٩ أنها تعاقدت مع ١٤ عالما حاصلين على جائزة نوبل العالمية بهدف تطوير برامجها البحثية والأكاديمية، وتحفيز أعضاء هيئة التدريس والباحثين والطلاب على الإبداع

مبادئ الحوار وتنميته

وفي نطاق تطوير الفكر الجامعي في المملكة العربية السعودية، ما تم الاتفاق عليه بين مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني ويمثله الشيخ صالح بن عبد الرحمن الحصين ووزارة التربية والتعليم كاتفاقية شراكة بين المركز الوطني ووزارة التعليم. وتنص الاتفاقية التي وقعها الطرفان في ١٠/٩/٢٠٠٧ لتنمية ثقافة الحوار، ونشر مفاهيمه في جميع المجالات سواء كانت تربوية وتعليمية أو ذات طابع اجتماعي ويستمر العمل بموجبها لمدة ٥ سنوات قابلة للتجديد.. وذلك من أجل نشر ثقافة الحوار داخل المجتمع. وكان وزير التربية والتعليم الدكتور عبدالله بن صالح العبيد قد اعترف ضمناً خلال حفل توقيع الاتفاقية بعدم جدوى تدريب المعلم على نشر ثقافة الحوار ما لم يكن هناك منهج ووسائل تعليمية تتبنى أسلوب الحوار واحترام وجهة نظر الآخر كأساس..

وذكر الوزير أنه ستم إعادة النظر في صميم المناهج والوسائل التعليمية بحيث تكون متوافقة مع مفاهيم الحوار ومقاصد نشره في المجتمع بدءاً بالمناهج الجديدة الشاملة للمرحلتين الابتدائية والمتوسطة والتي سيتم البدء بتطويرها هذا العام وذلك لمدة ٦ سنوات..

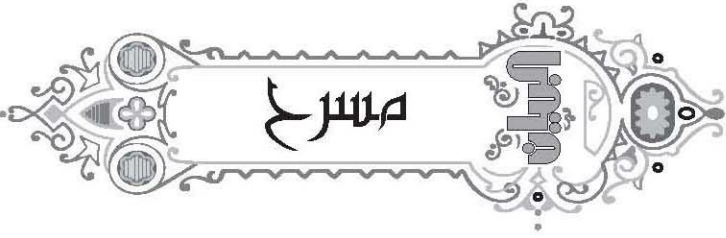
وأكد على اتفاقية الشراكة مع مركز الملك عبدالعزيز والهيئة العامة للسياحة ومشروع مخاطبة المجتمع بكل فئاته للترقي بأسلوب الحوار واحترام الرأي الآخر.

والتميز لبناء مجتمع المعرفة. وأوضح الدكتور عبدالله العثمان مدير جامعة الملك سعود لجريدة الشرق الأوسط أن الجامعة تعتزم استقطاب ٢٠ عالماً ممن حصلوا على جائزة نوبل العالمية، وتم التعاقد حتى الآن مع ١٤ ويتم التفاوض حالياً مع ١٠ علماء آخرين.

فكرة علمية متطورة لم تسبقها أي جامعة عربية لهذه المبادرة الرائعة وستكون خطة العمل أن يشرف هؤلاء العلماء على طلبية الدراسات العليا وتقديم المحاضرات العامة والخاصة. والاستفادة من مراكز البحوث الشخصية للعلماء وسيكون لهم أنشطة في الأبحاث وكبرامج كرسى البحث العلمي ومراكز التميز ومشاريع البحوث الممولة من الدولة والقطاع الخاص.

أما الطلبة فسيكون لهم إجازات التفرغ للاطلاع على مراكز البحوث لهؤلاء العلماء في بلادهم وفي بلاد أخرى.

وقال الدكتور عبدالله العثمان مدير جامعة الملك سعود أيضاً أن الجامعة تسعى إلى بناء القدوة العلمية المتميزة للطلاب والطالبات من خلال اللقاء بالعلماء والاستماع إلى تجاربهم العلمية، وإعطاء الفرص للطلبة وهيئة التدريس للإبداع والتميز، وهناك خطط طامحة للتقدم بالبلاد وللحاق بالدول التي سبقتها، وتطوير الاقتصاد الوطني. وجامعة الملك سعود كما بين الدكتور العثمان هي الأولى بين الجامعات العربية والإسلامية وهي ضمن ١٦٠ جامعة عالمياً، بعد أن كانت تشير الإحصاءات إلى ٥٠٠ جامعة عالمية لا توجد أي جامعة عربية معترف بها.



«ملحمة السراب»

سعد الله ونوس بعد انغساله من الإيديولوجيا

بقلم: د. خالد حسين حسين
(سوريا)

عتبة القراءة:

تتحدّد خريطة هذه الدراسة بثلاثة محاور رئيسية:

أولاً. الخطاب الدرامي وقضية العنونة.

ثانياً. تحولات العنونة في الخطاب الدرامي.

ثالثاً. ملحمة السراب: مقارنة نصية لشؤون العنوان والنص.

I. الخطاب الدرامي وقضية العنونة:

تقصّد القراءة بـ «الخطاب الدرامي» أو المسرحي» بنية نصية، تتوسّل بصيغة «الحوار» لصوغ كون حدثي، بمنأى عن قضايا المسرحيّة Dramatization، وبهذا المعنى، تنظر القراءة إلى «الخطاب الدرامي» بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً قابلاً للقراءة الخطية، وفي الوقت نفسه ينخرط. بوصفه إحدى القوى الفاعلة. في بنية المسرح إلى جانب المكان أو الفضاء Space أو Place والممثلين Actors والجمهور Audience، وفنون الصنعة Technique والأداء Performance والمخرج Director.... إلخ، فالجانب الاحتفالي مغيب عن فضاء القراءة الرأهنة، إذ ستكتفي بمطاردة التخيّل الدرامي بوصفه إنتاجاً وارتكاباً لأنام العلامة اللغوية وحسب، فنّمة تميّز بين ما هو خطاب

الحدثي شَرَعَ يتوجَّس من «الخطاب الدرامي» ذاته.

إنَّ «الخطاب الدرامي». وفق هذه القراءة. لا يخرج عن كونه نصاً مكتوباً، يُحقَّق تَمَفُّضُهُ عن الخطابين الشعريِّ والسَّرديِّ. وإن كان يتوغَّل فيهما، كما يتوغَّلان فيه. من حيث إنَّ تقنية «الحوار» تُشكِّل القيمة المهيمنة فيه، والمكوِّن الأجناسي الموسوم له. إنَّ هذه التقنية ترتكِبُ إثم الإيهام بواقعية الحدث الدرامي، ولهذا يحتفظ تحديد أرسطو للدراما بجداها: «يُطلق البعض لفظة «دراما» على مثل تلك المنظومات «المسرحيات» التي تقدِّم أشخاصاً وهم يؤدُّون أفعالاً»، وتبعاً لذلك يتقمَّص «الخطاب الدرامي» هيئة محاكاة مباشرة، تنزع فيه «الشخصيات إلى تمثيل الأفعال تمثيلاً مباشراً»، لكن الأمر ليس إلا لعبة من ألعاب التخيل، لذلك سعت التجارب الدرامية إلى إخراج المتلقِّي من ورطة الإيهام عبر تكسير الوهم الحاصل بين الخشبة والصالة بوسائل مختلفة.

إنَّ أهمية «العنوان» في «الخطاب الدرامي» تنبجس من حيث هو «علامة» للتواصل في ظل انهيار الاتصال الشفاهي، ونهوض الاتصال الكتابي؛ ليكون بمنزلة دليل استعلامات، يقود المتلقي إلى تضاريس النص، لذلك كان «عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يتوجَّه فيه الكاتب للمتلقى مباشرة». وإذ يصطادُ العنوانُ الفريسة

إنَّ هذا الخطاب المتجذّر في المدونة الأدبية اليونانية - ومن ثمَّ الأوروبية - كان طارئاً على مثيلتها العربية: «فلم يعرف الأدب العربي من المسرح إلا بعض الأنشكال التي تعتبر ساذجة وبدائية إذا قُورنت بالمستوى الذي وصل إليه المسرح اليوناني بقرون»، وإن توفرت في الفضاء السوسيوثقافي بعض أنشكال «الفرجة» من خلال بعض التسميات الدالة: خيال الظل والأراجوز (القرافوز)، إلا أنَّ الحديث عن خطاب درامي بذاته وفي ذاته - إذا تجاوزنا العناصر الدرامية في فن المقامات - لم يتحقَّق إلا بفعل التواصل مع الآخر الأوروبي وتحت ضغوط المثاقفة.

مكتوب «النص»، وما هو خطاب معروض على المسرح، الذي «يرتكز بدوره (...)» على فضائين للكتابة، فضاء النص وفضاء العرض وبالرغم من أنَّ الفضاء الأول يُشكِّل القاعدة والأساس بالنسبة للفضاء الثاني إلا أنَّه يختلف عنه تماماً، وهذا ما يجعلنا نؤكد على التمييز بين ما هو نص وبين ما هو عرض، وعليه، فكيثونة الخطاب الدرامي غير مرهونة بالعرض الدرامي، نظراً للمفارقة الكائنة بين نص الكاتب. وإنَّ تخيل نصه مجسداً في الفضاء المسرحي. ونص المخرج، بل إنَّ المسرح التجريبي في تفريعه ما بعد

ربما من الصعوبة بمكان
التعرض إلى هذا القطاع التاريخي
والفني للعنونة الدرامية، إلا أن
ثمة طيئة تنهض في تحولات
الخطاب الدرامي عنونة ونصاً،
تمارس اختلافاً بينا عن التحولات
السابقة عليها.

محددة، الأمر الذي له وقعه وسطوته
في فعالية القراءة، إذ «وبالنسبة
للقارئ، فإن تقسيم المسرحية إلى
فصول ومشاهد يؤثر في قراءة النص.
إن كتلة النص الموضوعة في شكل فصل
تعتبر وحدة مكثفة بذاتها، كما تعتبر
حلقة في السلسلة البنيوية. إننا نقراً
إلى نهاية فصل ما، وفي نفس الوقت
نقارن هذه اللحظة من «الإقفال» برؤية
أشمل خاصة بالإطار الدرامي». وبذلك
فالعناوين الداخلية بمختلف أشكالها
اللغوية وغير اللغوية تشكل فرصة
مثيرة، لإعادة النظر والتقييم في
الفعل التأويلي للقراءة النصية.

إن وظائف العنونة في الخطاب
الدرامي هي ذاتها في الاتصال الكتابي:
الإغواء، التحديد، الإعلان عن ثيمات
النص، ويشترك في ذلك العنوان
الشعري والسرد والدرامي، غير أن ما
يلفت الانتباه، أن تقاليد النوع وأعرافه
تحدد طبيعة العنوان في كل نوع أدبي،
أي أن العنونة بتجلياتها تتناسب طردياً
مع طرائق اللغة وآلياتها في صوغ
العالم، فيما يخص النوع الأدبي، حيث

المتلقي؛ فإنه يكون قد أنجز وظيفته
الإغوائية؛ لينتقل، من ثم، إلى
وظيفته الإحالية (المرجعية) عبر
التلميح إلى ثيمات النص ودلالاته، إذ
«يعتبر (العنوان) جزءاً من الإرشادات
المسرحية له علاقة بمعنى المسرحية».

وهكذا يغدو. مع الموازيات النصية
الدرامية (الإرشادات الإخراجية). بؤراً
سيمولوجية وعناصر موجهة على
صعدي: المتلقي. القارئ، والمتلقي.
المخرج، لاسيما أن الخطاب الدرامي
مفخخ بالموازيات النصية التي تحف
بالنص الأساس، وتنتشر بين ثناياه أكثر
من الأجناس الأدبية الأخرى، الأمر
الذي يؤججها بالوظائف التداولية
والبنيوية والدلالية والتوجيهية.
والعنوان أحد أهم هذه العناصر
السيمولوجية التي تسمح للنص
الدرامي بافتتاح كينونته في «العالم»
وحضوره فيه، فهو «النص»، وقد تكثف
في بنية لغوية مقتصدة دالة، أو بنية
موقوتة قابلة للانفجار (للقراءة) في
أية لحظة. وإذا كان العنوان الأساسي
بتحالفه مع علامة التجنيس
«مسرحية، دراما، ميلودراما،... إلخ»،
ويتعاضده مع «اسم المؤلف» يتأمر
على جذب «انتباه المتلقي»، وينقله
من مستوى التشتت والانتشار إلى
مستوى التنبير لارتكاب فعل القراءة،
فإن العناوين الداخلية في النص
الدرامي من مشاهد وفصول تقوم
بوظيفة استراتيجية تتمثل بتنظيم
الكتلة الطباعية للنص في وحدات

تتتمي «ملحمة السراب» إلى أفق المرحلة الأخيرة من الكتابة الدرامية لدى سعد الله ونوس، مرحلة الكتابة - المتعة كما سماها أو الكتابة - الحرية، ليصبح «الدال» مبتغى الكتابة وغايتها، بعد أن انغسل المؤلف من أوهم الأيديولوجيا وأيديولوجيا الأوهام، لتتفتح الكتابة حتى آخرها، باستنطاقها للتضاريس المغيبة، كيما تفتح آفاقاً إنشائية تتساع للذات و رغباتها، وللتأمل واستنطاق العالم.

لا يمكن بحال أن يكون عنوان مثل «بالشبك ذاتها، بالنعالب التي تقود الرّيح» عنواناً لخطاب درامي أو سردي، كما أن عنواناً مثل «حفلة سمر من أجل (ه) حزيان» لا يصلح تسمية لخطابات شعرية أو روائية، فالنقل إلى الأجناسية هي بمنزلة قوى متعالية، تضبط فعالية العنونة والتنصيص. وحتى عندما يتمرد العنوان على تقاليده الأجناسية، ويفيض مثل عناوين «ملحمة السراب، أحلام شقية، الأيام المخمورة» لسعد الله ونوس، فإن اسم المؤلف مع العلامة التجنيسية كفيلا بإحباط هذا التمرد وإنهائه، والعودة بالعنوان إلى آفاق الجنس الذي يسمه ويحدده ويعرفه، وينتج دلالاته. إن الانتقال إلى شؤون هذا الخطاب

الدرامي على الصعيد العربي يفرض القول إن هذا الخطاب المتجذر في المدونة الأدبية اليونانية. ومن ثم الأوروبية. كان طارئاً على مثيلتها العربية: فلم يعرف الأدب العربي من المسرح إلا بعض الأشكال التي تعتبر ساذجة وبدائية إذا قورنت بالمستوى الذي وصل إليه المسرح اليوناني بقرون، وإن توفرت في الفضاء السوسيو . ثقافي بعض أشكال «الفرجة» من خلال بعض التسميات الدالة: خيال الظل والأراجوز (القراقوز) ، إلا أن الحديث عن خطاب درامي بذاته وفي ذاته . إذا تجاوزنا العناصر الدرامية في فن المقامات . لم يتحقق إلا بفعل التواصل مع الآخر الأوروبي وتحت ضغوط المثاقفة. هكذا تم تبني «الفن المسرحي» نصاً وعرضاً في الفضاء العربي في منتصف القرن التاسع عشر لينهض، وتساقاً مع الأجناس الأخرى في مطالع القرن العشرين . مؤسساً كينونته، ليشترك في المنظومة الجمالية والسوسيو . ثقافية للكائن في الفضاء العربي. وفي ظل افتقار معجم تاريخي متكامل للدراما العربية يصعب تتبع التطور التاريخي للعنونة الدرامية.

II . تحولات العنونة في الخطاب الدرامي:

تتمثل وظيفة القراءة في هذا المبحث برصد تحولات العنونة في المسار التاريخي للنص الدرامي منذ

محمد خالد الشلبي: «نجم الصباح، ربعة بن زيد المكدم، الصارخ المعلوم، الخلان الوفيان، الأمير محمود والوزير المهلهل، ١٩١٠. ١٩١١».

إن غياب البعد الأدبي عن عنونة البدايات، والاكتفاء بوظيفة التسمية، مرده الحضور العنيف لهُواجس «العرض» لدى المسرحيين الذين «لم يكونوا يحسبون حساب (الأدب المسرحي) بل كانوا يسعون وراء (نص العرض) (...)، فالعرب (...) لم يكن المسرح عندهم قد تحوّل إلى نزعة أدبية بل كان نزعة فنية اجتماعية جماهيرية». فضلاً عن القول: «إن استراتيجية الوجود». وجود المسرح وحضوره في الفضاء العربي وتبنيته. طغى على المشاغل الأدبية للعمل الدرامي عنواناً ونصاً.

٢. النوسان بين البدايات والافتتان بالآخر:

في هذه الحقبة الممتدة بـ (١٩١٨. ١٩٤٥)، سيظلّ العمل الدرامي متأرجحاً بين وظيفة التسمية، والخروج عنها عبّر الافتتان بنص الآخر الأوروبي، غير أن الهمّ الأدبي يبقى بعيداً عن خطاب العناوين كما يمكن أن يلحظ في عناوين المرحلة: جمال باشا السّفاح، ١٩١٩، المعروف الأرنأؤوط، وجلاء الأتراك عن سورية، ١٩١٩، لمحمد خالد الشلبي، صلاح الدين، ١٩١٩، لبشير العباسي، ذي قار، ١٩٢١، لعمر أبي ريشة، علي باشا

بداياته وحتى المرحلة الراهنة، وقد قمنا بتحقيب هذا المسار النصّي إلى خمس مراحل نصيّة محاولين فيها القبض على تمظهرات العنونة لنصوص كل مرحلة من هذه المراحل:

١. البدايات وافتتاحيات العنونة: وظيفة التسمية:

تمثّل هذه المرحلة الممتدة بين «١٨٤٧. ١٩١٨» هروياً من العدم إلى الوجود، إذ ستنهض «العنونة» لتسمّي «النص»، وتحدّده، وتعلن عن حضوره في «العالم»، فوظيفة «التسمية» سيطرت على مهام العنونة في هذه الحقبة، ولهذا لم يكن ثمة من مشاغل جمالية ونصية تقصّ مضاجع الدراميين أو المنتجين للخطاب الدرامي، وقد تجلّى ذلك في عناوين مارون النقّاش: «البخيل»، ١٨٤٧، أبو الحسن المغفل، ١٨٥٠، الحسود السليط، ١٨٥١، وأبي خليل القباني: «ناكر الجميل»، ١٨٦٨، وضاح، ١٨٧٠، عبد السلام الحمصي (ديك الجن)، عفيفة والأمير علي، يوسف بن تاشفين، الأمير محمود وزهر الرياض، الأمير يحيى، عاقبة يحيى، عاقبة الصيانة وغائلة الخيانة، أسد الصحراء، حمزة المحتال، جميل وجميلة، ١٨٨٤. ١٩٠٠، وفي عناوين عبد الهادي الوفاي: «نسيم»، رعد، كوكب الإقبال، درغام، أبو حسن، ١٨٧٠. ١٨٨٠، ودأود قسطنطين الخوري: «مثال العفاف في رواية الأميرة جنيفاف، اليتيمة المسكوية، الصّدف المدهشة، عمر بن الخطاب، الابن الضال»، ١٨٩٠. ١٨٩١، ولدى

والثانية في بعض العناوين، ومهما يكن من أمر، فقد أضحى العنوان الدرامي يكتسب هويته ومشروعيتها، ويتجاوز وظيفياً مستوى التسمية، كما يظهر في أعمال خليل هندواي الدرامية: «سارق النار، جزيرة بلا رجل، مَيْلاء، فتنة. ١٩٤٥»، ولدى زهير ميرزا: «الحقيقة الكبرى، بين جنديين، لقاء، كافر، غائبة وفكر، وجهة نظر، مصر المثل، ١٩٤٨»، وكذلك عند حسيب كيالي: «الصديقان، ١٩٤٩، الشائرون، ١٩٦٤، الناس والحصاد، ١٩٦٧». ولدى سعيد حورانية «حمامة السلام وصرخة الصلصال، ١٩٤٩، وصياح الديكة، ١٩٥٨» تبرز ملامح العنونة الحداثيّة بعد ذلك، كما هي الحال في نصّي أدونيس الشعريين «مجنون بين الموتى، السديم، ١٩٥٨»، ونصوص سعد الله ونوس الأولى: «ميدوزا تحدّق في الحياة» ١٩٦٣، «قصد الدم، ١٩٦٤، لعبة الدبابيس، جثة على الرصيف، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، مأساة بائع الدبس الفقير، الجراد، ١٩٦٥». وغيرها من الأعمال.

٤. العنونة الحداثيّة: الإحالة والترميز:

سوف تستغرق هذه المرحلة الحقبة الممتدة بين الستينات والتسعينات، وفيها ستنهض «العنونة» القائمة على الاختلاف والمفخخة بالوظيفة الترميزية للدال في بنية العنوان. وفي

الكبير، ١٩٢١، لشرف الدين فاروقي، وتمثّل عناوين مراد السباعي خروجاً واضحاً عن البدايات والانزياح نحو تأسيس خصوصية للعنونة الدرامية: «اللطوص، سكرة، الأعمى، مضحكات الأقدار، ضحية، ضابط عثمانى، الحاج عبد القادر، أمنية من الكوخ إلى القبر، ١٩٣٥»، وسائح أمريكي، الصحفي، مشكلة الراتب، ١٩٤١»، ويرى فرحان بلبل في مراد السباعي. إلى جانب أحمد شوقي وتوفيق الحكيم في مصر. بأنّه «أعلى نموذج لبناء النص المسرحي المتقن في سورية في هذه المرحلة، كان يحرص على تقليد الدراما الفرنسية بإتقان شديد يتخايل وراءه مولير في الدرجة الأولى بقوة»، ونظرة تأملية في أعمال أحمد شوقي تكشف عن عنف التقليد للمدرسة الكلاسيكية في المسرح العربي عبر دراميات «مجنون ليلى، ١٩٣١، البخيلة، ١٩٣١، عنقرة، ١٩٣٢، أميرة، ١٩٣٢، الأندلس، ١٩٣٢، قميّز، ١٩٣١، مصرع كليوباترة، ١٩٣٠، الست هدى، ١٩٣٢». وبقدر ما كان هناك تعلقّ بالبدايات، كان ثمة انزياح عنها نحو إنجاز عنوان درامي، بدأ يوحى بالنوع الذي يسمّيه.

٣. العنونة ما قبل الحداثيّة والحداثيّة:

تمتدّ هذه المرحلة إلى الستينات من القرن العشرين، حيث تختلط العناوين ما قبل الحداثيّة بالحداثيّة، أو الأولى تقترب من فضاء الثانية، مع الإشارة إلى استمرار المرحلتين الأولى

هذه المرحلة ستحدّد العنونة انتمائها الأدبي، وتمتاز بقوتها الدلالية عبر الترميز ومجاوزة الطابع التقريري للعناوين السائدة في المراحل السابقة عليها. ويبرز ذلك بقوة وعنف في عناوين كثيرة: «حفلة سمر من أجل (٥) حزيران، ١٩٦٧، الملك هو الملك، ١٩٧٧، الاغتصاب، ١٩٨٩، تسعد الله ونوس، ولدي فرحان بلبل في «الممثلون يتراشقون الحجارة، ١٩٧٥، القرى تصعد إلى القمر، ١٩٨٠، العيون ذات الاتساع الضيق، ١٩٨٠»، ونجد العنوان الناضج لدى وليد إخلاصي: «قطعة وطن على شاطئ قديم، ١٩٨٣، سهرة ديمقراطية على الخشبة، ١٩٧١، السماح على إيقاع الجيرك، ١٩٧٥»، أمّا عند رياض عصمت فتحضر العناوين الآتية: «طائر الخرافة، ١٩٧٤، هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة، ١٩٧٩، لعبة الحب والثورة، ١٩٧٨»، وتعبّر عناوين ممدوح عدوان سمات العنوان الحداثي بشكل بارز: «المخاض، ١٩٦٦، هملت يستيقظ متأخراً، ١٩٨٠، الميراث، ١٩٨٨». وتمثّل هذه العناوين غيضاً من فيض الدراما السورية والعربية من حيث نضوج «العنوان» واحتيازه على «النصّة» ما يشي بتجاوز «العنوان» للوظيفة الإحالية إلى ثيمة النص، والتحرك نحو الاستقلال النصّي بنية وبلاغة وتناصاً، ليحقّق بذلك بُعداً أدبي.

هـ. العنونة ما بعد الحداثيّة (التجريبية): الشعري وتشظي المعنى؛ ربما من الصعوبة بمكان التعرّض إلى هذا القطاع التاريخي والفني للعنونة الدرامية، إلا أنّ ثمة طيّة تنهض في تحولات الخطاب الدرامي عنونة ونصاً، تمارس اختلافاً بيناً عن التحولات السابقة عليها. ويذهب أحد الدارسين في مقاربة طالت المسرح العربي بعد منتصف الثمانينات إلى النتيجة الآتية: «لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت»، ربما تصحّ هذه النتيجة على الكمّ الكتابي، الذي شهدته المرحلة الحداثيّة، فشرع يتقهقر في المرحلة الراهنة، غير أنّ القيمة الفنية للخطاب الدرامي متمثلة بأعمال سعد الله ونوس المنجزة على سبيل المثال لا الحصر. في أفق التسعينات من القرن العشرين: «يوم من زماننا، ١٩٩٣، منمنمات تاريخية، ١٩٩٣، أحلام شقية، ١٩٩٤، طقوس الإشارات والتحوّلات، ١٩٩٤، ملحمة السراب، ١٩٩٥، بلاد أضيق من الحب، ١٩٩٦، الأيام المخمورة، ١٩٩٧». هذه الأعمال في عناوينها ونصوصها، تكشف عن تحرّك الدرامي نحو الشعري، وإحداث مفارقة على صعيد اشتغالات «الدالّ» الدرامي الذي بات متجاوزاً للمدلول الواحد، إلى المدلول المتعدد أو ما يُسمّى بـ «تشظي المعنى»، ليغدو دالاً خراً في لعبة المعنى الأثيرية، هذا ما ستكشف عنه القراءة بتعمّق

فيما يأتي من مقارنة لنص «ملحمة السراب» للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس.

III. ملحمة السراب: مقارنة نصية لشؤون العنوان والنص:

تنتمي «ملحمة السراب» ١٩٩٦ إلى أفق المرحلة الأخيرة من الكتابة الدرامية لدى سعد الله ونوس، مرحلة الكتابة . المتعة كما سماها أو الكتابة . الحرية، ليصبح «الدال» مبتغى الكتابة وغايتها، بعد أن انغسل المؤلف من أوهام الأيديولوجيا وأيديولوجيا الأوهام، لتنفّث الكتابة حتى آخرها، باستنطاقها للتضاريس المخفية، كما تفتح آفاقاً أشدّ شساعة للذات ورغباتها، وللتأمل واستنطاق العالم. وستؤكد هذه الكتابة . عبر نصوص التسعينات . انعتاق «الفرد» من سلطة الجماعة بمفهومها التقليدي، يقول ونوس: .. كذلك أضيف إلى المهمة النقدية

التي يجب أن يضطلع بها المثقف مهمة أخرى، وهي أن يحاول ممارسة حرّيته وأن يحبّ فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق منه إذا اغتنى كوجود فردي، إنما يمزّق شمل الجماعي، باسم «الجماعة»، وتحت الياقظات والشعارات البراقة، كانت الأيديولوجيات أو السرديات الكبرى Metanarratives كما ينعّتها فرانسوا ليوتار، تغيب الفرد، وتقتل الخصوصية وتخدر العقول، من حيث هي: «حقائق كونية يُفترض أنها مطلقة وقصوى، تُستخدم لشرعة

مختلف المشروعات السياسية أو العلمية»، وذلك باسم الجماعة والهوية كما لو أنّ الجماعة . على ما يرى ونوس: «لهم وجوه واحدة وأمزجة واحدة، وكنا ننفر من الاستثناء والتفرد، ناسين أو متجاهلين أن الاستثناء والتفرد هما اللذان يجعلان من الجماعة قوة إنسانية لا مجرد جمع من الأرقام والوجودات الفارغة»، بعد هذه المراجعة العنيفة للذات وللمنظومة المفاهيمية تنهض «ملحمة السراب»، لتتسع الرؤيا . هذه المرة . ومعها العبارة، حيث يتجاوز فيها المؤلف الكتابة الدرامية التي أنجزها، ليتلوّث «الجديد» بلوثات الأجناس من سرد وشعر وأسطورة، حتى غدا «النص الدرامي» يلفت الانتباه لنفسه، ويؤكد نصيته بقدر ما يؤكد انتماءه المسرحي، بوصفه محفلاً للقراءة والعرض.

و «ملحمة السراب» نص يتقصّد في استراتيجيته بعيدة المدى محاولة الإمساك بهذا الخراب الذي بات يهبّ على «العالم»، ويروم الإطاحة به، يهزّ صلابه الكائن وكيّنونته، ويتوخى سرّبة العالم (جعله سراباً) ليفقده «المعنى»، وذلك بنشره لعواصف الميوعة، تغمر «القيم» بزيدها، ليتحرّك الكائن دون بوصلة توجيه، يتتبع الجهات، ويقراء مصائر الوجود. هذه هي: «مسرحية سعد الله ونوس الجديدة» ملحمة السراب» قد تكون أقسى ما كتبه صاحب «الملك هو الملك» و «الفيل يا ملك الزمان» و «منمنمات تاريخية».

بقذف «الدال» في أفق يهور بالتأويلات المتعددة، فاللغة الدرامية باقت تشتغل لحسابها الخاص، عبر التلفع بالغامض وارتداء الأسطوري وارتكاب الدلالات الحافة، الأمر الذي يُتيح مشاركة فعالة للمتلقي في إنتاج النص، فكيف لهذه القراءة أن تنتج نصها من اصطدامها بـ «ملحمة السراب» من خلال مقارنة «العنوان» وعلاقته الظاهرة والسرية مع الكون النصي؟

تنطلق هذه المقاربة لـ «ملحمة السراب» من حيث إن «العنوان» مشروع نص ينتابه عشق عنيف للانتشار والتوسع، وهذا الهاجس التوسعي يمتد نحو الخارج باتجاه المتلقي ونحو الداخل باتجاه النص، فالسيطرة على الخارج والداخل هي إحدى سمات «نص العنوان»، نتركب يُمارس العنوان في هذا النص انتشاره وهواجسه في الامتداد والاستحواذ على النص؟

١- بنية العنوان: المستويات والدلالات؛

على المستوى التركيبي تنتظم العنوان فئتان نحويتان: ذكرة: (=ملحمة) ومعرفة (=السراب)، وطالما أن المضاف ذكرة و«أضيف إلى معرفة، فإنه يكتسب منها التعريف»، وبذلك يكتسب المضاف من المضاف إليه التعيين الذي يُزيل عنه الإبهام والشبوح، وهكذا يُتيح التركيب الإضافي انتقال أثر دلالي من المضاف إليه إلى المضاف، ليغدو

كأنها عَرَّت الواقع العربي من كل الأوهام بل ومن كل الأحلام. هكذا في وضوح عيني «الزرقاء» (...). يستشف ونوس ما نعيشه ونعانيه في ظل التحولات التي بقيهما الاستهلاكية، الانفتاحية، و «الليبرالية» الوحشية، تدمر كل شيء ... وتزحف على كل شيء، «يُقدم ونوس كوناً درامياً مُتعدد الأصوات، يناوق السردى والشعري والأسطوري، ليلتقط ما يحدث في «العالم» من تحولات وتغيرات بخطى سريعة، هكذا يُمسرح خطابُه «مأساة قرية» تجد ذاتها فجأة مقذوفة على الحافة الحادة لاقتصاديات ما بعد الحداثة، فيختل التوازن فيها، ليغدو الكائن ببصر لا يبصر، وببصيرة لا تُدرك، فتقع «الكارثة»، ويرتفع نشيد السراب والضياغ، ولذلك تنبثق خطورة هذا النص الذي يعلنه الكاتب إذ: «يبلغ سعد الله ونوس ذروة التحريض والتعبئة ضد الفساد والإفساد والطغيان ضد النظام العالمي الجديد، ضد التحالف الشيطاني بين السلطة، والمال ورجال الدين والضعف البنيوي المريع في المجتمع المتخلف والمقموع»، من هنا تبرز قوة «ملحمة السراب» في أنها ترصد «المجتمع المتخلف المقموع» على حافة ما بعد الحداثة، ليسقط في هوة خراب، ما دام المجتمع يفترق إلى «الحكمة» في مهب العاصفة.

إن ما يجعل من «ملحمة السراب» فريسة للقراءة الرأهنة تلك الطاقة التي يتمتع بها العمل عنواناً ونصاً،

من اشتباك الناس واختلاطهم فيها كاشتباك لُحمة الثوب بالسدي (...)
وألحم بالمكان: أقام، كما أن هذه
الدلالات لا تبرح المفهوم الاصطلاحي
للملحمة بوصفها «قصيدة سردية،
بطولية خارقة للمألوف، وتستند إلى
سرد أحداث تمتزج فيها الأوصاف،
والشخصيات، والحوارات، والخطب،
والنصائح، وتندرج كلها في حكاية
تلفها في وحدة واضحة»، إن الملحمة
من حيث هي «وحدة» و«تماسك»
واستقرار هي في الوقت ذاته الفضاء
الذي يمتزج فيه التاريخ بالأسطورة،
والمألوف بالغريب بـ، حيث تخرج
السامع أو القارئ من العالم الواقعي
إلى عالم جديد خيالي . وفي المقابل
تشعُّ دلالات الخروج والتواري والجريان
من مفردة «السراب»: «سَرَبٌ يَسْرُبُ
سُروباً: خرج. وسَرَبٌ في الأرض: ذهب،
والسَّارِبُ المتواري (...) والسَّراب: الأُلُ
(...) السراب الذي يكونُ نصف النهار
لاطناً بالأرض، لاصقاً بها، كأنه ماءٌ
جار (...) سُمِّي السرابُ سَراباً، لأنه
يَسْرُبُ سُروباً أي يجري جرياً». وهكذا
ينهض تضاد بين المفردتين من حيث
إن الأولى تجمع وتنتظم فيها العناصر
وتستقر، تتجه المفردة الأخرى إلى
التفريق والانتشار والخداع؛ فالسَّراب
«خداع بصري يتوهم معه المرء، في
الصحراء بخاصة، أنه يرى على مقربة
منه ماءً، فيغذُّ السير نحوه حتى إذا
بلغه لم يجدْ ماءً بل مجرد وهم»،
وبناءً على ما تقدّم تنشأ علاقة تضادية

العنصران بمنزلة كائن لغوي واحد
«ملحمة السراب»، وبذلك يمنح كلُّ
عنصر الآخر «أثره»، فإذا كان العنصر
الأول يهرب من المجهول باقتناصه
«التعريف» من الثاني، فالأخير
يتجسّد ويتشخص ماهية من الأول
بوصفه عنصراً محسوساً وملموساً.
ومع ذلك، فالهوية المتشكّلة من التركيب
الإضافي تقع تحت طائلة الانفصال،
عبر حرف الجر المقدّر: «ملحمة (ل)
لسراب». إن البنية السطحية للعنوان
مشغولة بالحذف سواء أتعلق الأمر
باللام الجارة أم بفئة المبتدأ: «هذه
ملحمة السراب»، وأما اللام الجارة
فحذفها يؤهم بـ «هوية» الكائن اللغوي
المتضافر من المضاف والمضاف إليه،
وحذف المبتدأ يندرج ضمن ممارسة
الاقتصاد اللغوي، لتكثيف الدلالة
بالمسند (الخبر=ملحمة)، الذي يؤدي
في اشتغاله النحوي ما يؤديه حامل
الهوية ذاته (المبتدأ)، أي بالإخبار عن
«المبتدأ» كيفية، ونوعاً.

بالانتقال إلى المستوى المجازي
المعجمي للعنوان، يجد المتلقي نفسه
إزاء مفردتين تنتميان إلى حقلين
متناقضين، فالمفردة الأولى «ملحمة»،
تنحدر من الجذر اللغوي (ل.ح.م) الذي
يمنح دلالات التماسك والتداخل في
تشظياته: «لَحَمَ الشيء: لُبَّه (...) وألَحَمَ
الزرع: صار فيه القمح، كأن ذلك لحمة
(...) استلحم الزرع واستكّ وازدج أي
التفّ (...) والملحمة: الوقعة العظيمة
القتل، (...) والجمع الملاحم مأخوذ

معروض باستمرار للزوال أو الذوبان في نصوص أخرى، هذا يؤكد البروتوكولات المقدسة بين العنوان والنص.

استناداً إلى ذلك كيف يتسرب «السراب» إلى فضاء النص ويتجسد وهماً هناك، وكيف ينعكس النص «خداعاً» في فضاء العنوان؟ سؤالان يحددان استراتيجية هذه القراءة ومشاغها مع هذا النص.

يمكننا تشكيل الكون الدرامي المسمى بـ «ملحمة السراب»، حيث يتضافر بفعل ثلاث قوى رئيسية:

١. قوى شريرة.
٢. قوى مؤيدة.
٣. قوى معارضة.

الاستلذاذ بالخراب أو صناعة

«السراب» هو المشروع الذي تسعى إلى تنفيذه «قوى الشر» متمثلة بـ «عبود الغاوي والخدام (الشیطان)» وكلاء النظام العالمي الجديد، والشركات المتعددة الجنسيات، بعد توقيع ميثاق بالدم بينهما. هكذا يبدأ البرنامج السردى أو الدرامى لقوى الشر بتحفيز الركود الاقتصادي «بدأ الركود. يقول الخادم. يقرض أموالنا، مثل فتران جائعة، وبتنشيط القوى الخائرة لعبود الغاوي: «إني عليل ... أشعر أني شخت فجأة»، هكذا ينبجس الخلاص باختيار «بلد» عبود الغاوي والسفر إلى «قريته»، حيث ينجحان هناك بالترويج للمشروع. الحلم: «المشروع الذي أتخيله. يقول عبود الغاوي. ينعكس

بين الحقلين الدلاليين للمفردة، تبرزها الثنائيات الآتية: ملحمة ؟ السراب؛ تماسك ؟ انهيار، استقرار ؟ جريان، ظهور ؟ توارى، ومن جهة أخرى تقوّد الملحمة إلى المعرفة بالعالم من حيث ألفنة الغريب وأنسنته، وغربنة المؤلف وأسطرته كما هي الحال في الملاحم الأدبية، أي أن «الملحمة» تكرّس المعرفة بالعالم والخبرة به، على عكس «السراب» الذي يُرسّخ معرفة وهمية بالعالم.

على المستوى المجازي، يمكن النظر إلى «السراب» على أنه منجم بلاغي، فمن جهة يمكن معاملة مفردة «السراب» على أنها كون استعاري، تخلق عالماً مزيفاً عبر المماثلة بين واقعتي «السراب» و«الماء».

٢. العنوان والنص: تجليات السراب:

يكون العنوان، ليكون النص، ويقدر ما يُشَرِّق العنوان على النص ويضيء دهايزه ومتاهاته ينبري النص ليفسر سرّ العنوان ومغزى اختيار المؤلف له؛ موجّهاً القارئ لنشيدان سهسات النص وإدراكها، ومن هنا ينهض العناق الجدلي بين الحدثين، ذلك أن «العنوان لا يأخذ معناه إلا باقترانه مع النص، وإلا بقي جملة، أو حكمة، أو مقطعاً، لا معنى له ولا دلالة. ومن هنا كانت العلاقة جدلية بين النص والعنوان؛ فالعنوان وحده عاجز عن تكوين محيطه الدلالي، والنص غير المعنون

بها عبود الغاوي وهرب مع الشيطان
بكل شيء، ليحل الخراب. السراب، فما
هي تجلياته ؟
أ. انشراح الحب:

في ظل الحياة الجديدة التي
اختلفها عبود الغاوي: شراء الأراضي،
إقامة المجمع السياحي، مخزن الأزياء،
وتدفق الموارد والأشياء الاستهلاكية
على القرية، ستُصاب المنظومة
الثقافية بالخلل، وستبدأ الانشراخات
تقوُّض بنية السامي والنبيل، على نحو
ما يتجلى في الحوار بين رباب (ابنة
الشاعر ياسين)، وبسام (معلم المدرسة)
الذي يحبها:

« رباب: أجل .. أحببتُ كلامك عن
المساواة بين الرجل والمرأة. والعمل
المشترك ضد الأفكار البالية، والتقاليد
المتخلفة. أعجبتني تقشفك وحديثك
عن عش زوجي مفروش بالبسط
اليدوية والطراريح، وموقدة الحطب،
ولكن .. لا أدري .. بعد فترة، اكتشفتُ أن
هذا وحده لا يكفي.

بسام: ولماذا لا يكفي. اقولي
بصراحة، أتحبيني أم لا ؟

رباب: آه ... الحب! ما زلتُ صغيرة
يا بسام، ومشاعري تموج متغيرة
كتقلبات الريح. إن لدي أحلاماً كثيرة
وأحياناً أحسُّ أن الدنيا أضيق من أن
تتسع لطموحي وإمكانياتي.

بسام: هذه بداية الداء. البريق
يجذب، والثروة تغوي. ولعلك تنتظرين

على الجميع ثراءً وازدهاراً. هنا في
هذه القرية الجبلية، المحاطة بالمواقع
الأثرية، والطبيعية الخلابة، سنبني
أهم مجمع سياحي عرفته البلاد،
على هذا النحو يبدأ «محور الرغبة»
بالتشكل عبر استحواذ قوى الشر على
الموضوع: القرية، وذلك بشراء الأراضي
الذي يحتاجها المشروع بأثمان خيالية،
تدعُ أهالي القرية يستحمون برذاذ
الدهشة:

«المختار: مذهولاً) ثلاثمائة ألف ليرة:
الشيخ عباس: (حالمًا) ثلاثمائة ألف!»
وإزاء ذلك تنهض قوتان أخريان:
قوى مؤيدة لبيع الأراضي بعد طول
تردد، متمثلةً بوجهاء القرية (محمد
القاسم، الشيخ عباس الملا، سالم العبد
(المختار)، عبد الرحمن الدرويش)،
وقوى معارضة، يمثلها (بسام) معلم
المدرسة، فاطمة، الزرقاء). غير أن
المشروع يتم تنفيذه بتحالف القوى
الشريرة مع وجهاء القرية، والمسؤولين
في العاصمة، ويتحقق «التقدم» المزعوم،
ولكن بعد أن تتعرض القرية إلى
تحولات وتغيرات، لها تأثيرات كارثية
على نظام القيم السوسيو . ثقافي، إذ
ذاك يحل الخراب، ولا فريسة يطاردها
أهالي القرية. أو (الضيعة) كما يسميها
النص . غير السراب، فما سماء عبود
الغاوي ثراءً وازدهاراً أضحى سراباً،
يغوي أهالي القرية، ويجذبهم إلى
بريقه الكاذب، إذ فقدوا الأرض والقيم
والأموال، بعد أن استولى عليها أوفتك

زيارة ابن الغاوي أو أخته.

رباب: أهذا رأيك في.

بسام: آسف ... أردد الشائعات، لأن ما تقوليته يبدو كالمراوغة أو الهروب.

نفهم من الحوار عن علاقة حُب تجمعُ بسام برباب، غير أن الحياة الجديدة التي غزت القرية تقوّض مشروع الحب، حينما تبدأ فجوات التلّكؤ في خطاب رباب، بتأجيلها لمفاتيح بسام أهلها بأمر الزواج، أولاً ثم عدم اقتناعها بالمنظومة السوسيو . ثقافية لبسام (إن هذا وحده لا يكفي)، ثانياً، تبدأ تبشير الثقافة السرابية والمبهجة تقتنص مشروع الحب وتقوّضه، ويتحوّل الحب إلى رهان خاسر: مشاعري تموج متغيرة كتقلبات الرّيح، البريق يجذب، الثروة تخوي، المراوغة، الهروب. إنّه معجم سرابي، فالسّرّاب يوهّم بالحقيقة بتموجاته تحت تأثير الرّيح، فيغوي العطشان ويجذبه، ولكن ما أن يقترب منه، حتى يراوغ ويهرب، ليظهر في مكان آخر. هكذا، يغلو «الحب» سرايا لا يمكن الإيقاع به، بالنسبة لبسام تحت تأثير الغزو الاستهلاكي لفضاء القرية، إذ يفوز عبود الغاوي بـ «رباب» ليجدّد قواه بدماء فتية طازجة، ويسكن إليها، ليُحَنِّثَ ياسين الشاعر بالوعد الذي قطعه لأهالي القرية، بعدم الموافقة على تزويج ابنته: رباب من عبود الغاوي، غير أن «الآن» ليس «الأمس»، فينهّار التماسك الذي

أبداه سابقاً: « اسمعوني أيّها الأوامد .. سأقول لكم جواباً قاطعاً، ولكم أن تنقلوه عن لساني. لن يكون في عروقي دم، ولن يكون في نخوة أو ذمّة إن تم هذا الأمر. أفضل أن أذبحها على أن أدفعها إلى زواج لا يفضل البيع شيئاً» هكذا يضطرب سلم القيم، وتستجيب رباب للبريق: «في تلك الأيام البعيدة، كانت الحياة سهلة، وكانت الأحلام بسيطة وممكنة. الآن ... تعقد كل شيء، وعلينا أن نتكيف مع التعقيد. إنني أقبل عرض عبود الغاوي، وسأكون زوجة له»، السّرّاب يغوي ببريقه، فتهرول رباب إليه، وهي تعلم أن «عبود الغاوي = السراب» سيكتفي بقضاء الوطر منها كما فعل من قبل مع فتاتين سابقتين من القرية: كريمة وزهية. لكنّه إغواء السّرّاب فحسب، وبريق المال.

وبتساوق مع هذا الحدث نهأز. أيضاً. العلاقة الزوجية بين يوسف وفاطمة، بفعل بريق المال الذي بات يتلأل من المجمع السياحي، حينما يُعرّض على «فاطمة» تشكيل الفرقة الموسيقية نظراً لما تتميز به من تناسق جسدي وإتقان للرقص بمحاولة من عبود الغاوي، الذي يرى أن السائح لا يأتي إلى بلادنا، لكي يرى ما سنم منه في بلاده، إنه يأتي لكي يرى مناظر جديدة، ويعرف متعا غريبة، ويتذوق فنوناً جديدة، وفيما ترفض «فاطمة» العرض المقترح، فإن زوجها «يوسف العلوني» يقبل به: « وكيف يمكن أن ترفض رغبة يبيديها وليّ النعمة».

هكذا تشعر فاطمة بالفساد الذي بات يدبُّ في دخيلة زوجها، وشبكة الغواية التي شرعت تُنسجُ حولها بإرادة زوجها وموافقته، فتطلب الطلاق، وتغادر البيت، فيما يبقى الزوج مسحوراً ببريق المال وهو يتمتم: «ما الذي غيرها! أيمكن أن يوجد إنسان لا يحب المال، ولا يسعده الغنى! أيمكن أن يوجد إنسان يدلُّ الفقر، ويلببط النعمة هذا حمق وجنون. نعم... هي حمقاء ومجنونة»، هكذا يفتك المال بالنفوس، لتتحرف عن قيمها، بل إن التمسك بها يغدو حماقة كما تتمم يوسف وهو يرنو إلى زوجته تترك عش الزوجية تمسكاً بالقيم، ونكائية بالجنون الذي أصاب رجال القرية: «العمى ... ألن يبقى عاقل في هذه الضيعة، ماذا أصابكم، هل جننتم؟» ستختار فاطمة جائب القوى المعارضة لأفعال عبود الغاوي، تختار بساماً زوجاً لها، ليكونا بصيص الأمل الوحيد في ملحمة السراب، ف«بسام». لاحظ دلالة الاسم. يتوفر على رؤية مغايرة إذ لم يترحم على الأيام الماضية، ولم يهمل لهذه الأيام، أيام عبود الغاوي: «... ولو توفر لنا الوعي والإرادة، لوجدنا الطريق الصحيح، الذي يخلصنا من الفقر، ويوفر لنا التقدم والكرامة»، على هذا النحو يرفض بسام يؤس الماضي وميوعة الراهن، متطلعاً إلى غد أكثر إنسانية وكرامة للكائن.

ب. هيجانات وصدّامات وتحولات:

تخرجُ القرية عن أطوارها وشؤونها كما لو أن عاصفة اجتاحتها وزلزلت كيانها، فقد أيقظ الغاوي الشياطين في دواخل الناس، وقلب عاليهم سافلهم، فقد «... باغت الناس، وأشعل بينهم فتنة، لا يعرفون كيف يواجهونها. تصوري.. فجأة حضر، وسكب على رؤوسهم ثروات، لا يتصورونها حتى في الأحلام. لقد أذهلتهم المفاجأة، وهم يخافون أن يمدوا أيديهم إلى الثروة، ويخافون أن يرفضوها»، وعلى أثر ذلك، ستبدأ الهيجانات والصدّامات والتحولات وسيطوّل ذلك الأسرة أولاً، إذ تطلب فضة (زوجة ياسين) من عشيقها عبد الرحمن الدرويش (أحد وجهاء القرية) الهروب والتنعم بنقود الأرض المباحة بعد أن تطلب الطلاق من زوجها:

عبد الرحمن: نساfer! إلى أين؟

فضة: إلى أي مكان بعيد، إلى مدينة بعيدة، لا يعرفنا فيها أحد ... أنا وأنت ومعنا مالٌ كثير. ستشتري لي ثياباً جميلة، وعطوراً فاخرة. سنأكل في مطعم، وسننام في فندق.

يصور المقطع النصي أثر المال في إفساد النفوس وتهيجها، إذ يدفع «فضة» إلى التفكير بالطلاق من زوجها «سأطلب الطلاق من ياسين»، والسفر مع عشيقها، والتخلي عن «الأسرة». إن السفر أحد الدلالات المعجمية للسراب، وسرّب في الأرض أي ذهب ومضى

وتواری، هكذا تبحت فضة عن الحياة . السراب، فالأموال برسم التلاشي والزوال، بل إن «فضة» تتجاوز كل القيم القروية والمدينية حينما تشعر أن عطشها للمال بئر لا قرار له، فتطلب من عشيقها قطع الوصال: «إنك لا تفهمني يا عبد الرحمن. ليس لديك ما يكفي حاجتي، أتعلم لماذا؟ لأنني أريد كل شيء، السيارات والملابس والأجهزة والصور الملونة والجمال والفننة واللذة (تنخرط في البكاء) كل شيء.. كل شيء..» ولما تلتمس «فضة» استحالة تحقيق ذلك، تتجه نحو التدين، عل ذلك يخفف من وطأة ذلك، لتنخرط ابنتها «رباب» في نعيم عبود الغاوي، وتنجز أحلام أمها المرعبة.

غير أن «فساد النفوس» يبلغ الذروة حين يغدو «المال» المترقب على بيع الأرض سبباً في الفتك بأسرة التيان (أمين، مروان، مريم الزرقاء)، إذ يعود «مروان» الابن الأصغر إلى «الضيعة» للحصول على حصته من أموال بيع الأرض، غير أن «أمين» الأخ الأكبر، يتمسك بالأرض: «أنت يا أخي عندك وظيفة وبيت في المدينة، وأخمن أن الطبيعة التي ولدت وتربيت فيها، لم تعد تعني لك شيئاً. أما أنا فهنا مكاني، والأرض هي عملي الذي أفنيته عمري فيه. أتتصور كيف تكون حياة مزارع لم تعد لديه أرض؟ ماذا سأفعل، وكيف نعيش؟» هنا يتواجه منطق القيم مع منطق اللاقيم، التماسك في مواجهة الميوعة والانقطاع عن

الجنود: «في أيامنا هذه . يقول مروان . لم تبق للأرض قيمة إلا في الأشعار والأغاني(....) إن بسطة صغيرة على رصيف شارع، يمكن أن تدرأ أضعاف ما يكسبه المزارع من محصوله»، إنه منطق الهشاشة، والريح السريع، منطق السوق الذي يرى في الأشياء سلأ مجردة من «القيمة»، ولهذا ينهض منطق القيمة في مواجهة مروان: «...هذه الأرض التي لا تعني بالنسبة لك إلا مبلغاً من المال، هي بالنسبة لي رفيقة وعشيرة ورزق وحياة تتواصل في الأبناء بعد الممات. ولا تنس يا أخي المتعلم أن هذه الأرض هي التي ربّتك، وأنفقت عليك حتى تعلمت، وتوظفت، وأدرت ظهرك لنا»، تنتهي المساجلة بين المنطقين إلى الصراع الذي ينتهي بقتل مروان لأخيه أمين، لينتصر المنطق اللاهث خلف الربح السريع، ويُختتم المشهد بكلمات دالة للزرقاء أم القتل: ويلاه إني أبصر ... ويلاه ... ممأ أبصر ...، إنها نبوءة الزرقاء . زرقاء اليمامة . التي أمارت اللثام عن هول الكارثة المحدقة بالقرية أو البلاد . هكذا يفرض الفساد سطوته على النفوس؛ ليحل القتل والصدام بدل الوثام والحب.

غدا فضاء القرية مسرحاً للتحويلات التي فككت منظومة القيم؛ فها هما محمد القاسم أحد وجهاء القرية، والشيخ عباس خطيب الجامع، تستبد بهما الرغبات المكبوتة، فيصيحان من رواد المجمع السياحي، ويقعان في غرام مطلقتي عبود الغاوي: كريمة وزهية،

مادام الحب أصبح سلعةً من السلع المستقدمة إلى القرية، فله ثمنه، هكذا كان شرط الخادم . الشيطان، ممثّل «مافيات» المال، يقول: « لكنّ اللذة لا يتممها في هذه الدنيا، ويغذيها إلا وفرة المال، وحين اقتضيت أن يسلم كل واحد ما يملكه لقرينته، وأن يعطيها العصمة وحرية التصرف بالمال، فما بالك إلا لأنّي دريت هاتين الساحرتين على السبل التي تضاعف المال، وتزيد الثراء ثراءً » ، وما تسليم المال وإبقاء العصمة في يدي المرأتين إلا تمهيدٌ لوقوع الكارثة، كارثة الهروب بالأموال إلى الخارج، لتكون مطاردة السراب اللعبة الجميلة لمحمد القاسم والشيخ عبّاس الملا.

ج . لذة النّهب وهوة الخراب:

يرصدُ المشهد الرابع من الفصل الخامس والأخير انتهاء مهمة عبود الغاوي والشيطان بعد بيع المجمع للمسؤول الكبير، وتحويل الأموال إلى الخارج، وتأسيس حزب يحافظ على ضخّ الدم، يرصدُ المشهد لذة النّهب التي ارتكبت بحق أهالي القرية، ليشرفوا على هوة خراب، وتبخر الأموال تبخرَ آمال المطاردين بريق السراب. إنّهُ النّهب وقد مؤرّس بلذّة سادية على جسد الضحية وفق تقنيّات صناعة البؤس، فحتى عندما يشعر عبود الغاوي بشفقة نحو بلده وقرينته، يتلقّى جواباً قاطعاً من الخادم:

« عبود: أما كان يمكن أن نتجدّد

لنتقوّض القيم، وتندلع الرغبات المكبوتة من عقالها، لنقرأ خطاب محمد القاسم لـ «كريمة»: وما ذنبي ... إذا كنت لا أحسنُ الكلام. سأقول لك كيف بدا هذا الأمر. فجأةً، وكمن يصحو من رقاد، وجدتُ وجهك أمامي. أينما تطلعتُ وكيفما اتجهتُ ثمةً هذا الوجه الذي يشعُّ سحرًا وفتنةً. في السماء، في الشجر، في الظلّ، في الشّمس، في الغيم، في الزرع، في كل مكان، ثمة هذا الوهج من السحر والفتنة، ولم تفلح مقاومتي، ولم أعد أجد الراحة أو السكينة، فتك سحرُك بي، وجرتني كالمذبوح أقفو أثرك. وأعدو وراءك، إنّهُ مشهدٌ من مشاهد السراب، يتخذ فيه محمد القاسم دور العطشان، وكريمة دور السراب، إنه السراب ذاته

الذي أخرج الشيخ عبّاس عن وقاره، لينفجر الكبت «ماذا أعبرُ (...) المكان غريب، والزمان عجيب، وأنا كالمأخوذ اكتشفُ بهاءك، وكأنني أراك لأول مرة في حياتي. إنها ساعة غريبة تغير كل شيء بعدها. كنت أعلم أن التعلق بهذا البهاء ذنب ومعصية. وكنتُ كلما ازدتُ علماً، ازدتُ تعلقاً. وفلتُ أمري من يدي، وعرفتُ علماً أن هذا الحب قدّر». إنّها غواية الجمال. السراب وقد تمكنت من جسد الشيخ الذي لم يعد يبالى بأيّ رادع: «إني أحبُّ من وهبني هذا الحب، حتى ولو كان الشيطان نفسه»، غير أنّ العشق كان بثمن غال، إذ سيهب الرجلان أموالهما، ويتخليان عن العصمة، كيما ينوقا نعمة الحب،

إلا على أنقاض هذه البلاد البائسة والتعيسة؟

الخادم: لا أعرف سبيلاً يجدد القوة بعد ضعف، دون أن يخلق وراءه خراباً وضحايا..

إنه منطق الأرصدية والأسهم والودائع وحركة السوق التي لا تترك للعواطف مجالاً لتبرز، فالهدف الاستراتيجي لم يكن الريح العابر ولكن.. كما يقول الشيطان (الخادم): «لقد جننا كي نجد علاجاً للتجدد... ونضمن تدفق الدماء من هذه البقاع الفتية إلى عروقنا التي استهلكها الإسراف والشيخوخة... لم نيسر الفرصة لثراء عدد من الأعوان إلا لكي نزيّن صورة السوق، ونضمن نزوح الأموال والفوائد إلينا، ولم نبتلع أموال الناس لحاجة، بل لكي نروضهم على الخضوع لجبروت السوق وتقلباته...» يعكس المقطع النصي طرائق الشركات المتعددة الجنسيات، ودهاء دهاقنة المال في كيفية ربط دول الأرياف بالمراكز حتى يبقى اقتصادهم منتعشاً، لا يخز في أزمت الركود، ويحلو لهم التحكم برؤوس الأموال كما يشتهون، لتبقى دول الأرياف تحت رحمة المركز، تتنفس بأمر منه، وتستيقظ بإشارة من يديه، وتنام على إيقاع كلامه، هكذا ينجز وكلاء دهاقنة المال: عبود الغاوي والشيطان المهمة، ويدعون العباد رهن الكارثة، فيحل السراب، كما تنتبأ الزرقاء: «اللهم صل على النبي... أبصر الحكومة توقف

القتال، ولف الضيعة غطاء من الرعب والخيـب. قُتِلَ مَنْ قُتِلَ. سُجِنَ مَنْ سُجِنَ. وهاجر من هاجر. ويلاه... (....) أبصر نفراً من أهلنا، ترك الشيطان على وجوههم ختمه وعلامته. وهم يزدهرون ويزدهرون، ومع الغرباء يتحالفون ويعلون. وأما أهلي، والناس الآخرون في قريتي، أبصرهم يجرون وراء أحلامهم... وأبصرهم لا يجدون إلا السراب. لا شيء إلا السراب. سراب براق وملون وقاتل... أخ... إن قبضة رهيبة تسحق صدري» يوظف المؤلف أسطورة زرقاء اليمامة ذات القدرة الخارقة على الرؤية عن بعد، وها هي زرقاء ونوس تكشف عن أضاليل دهاقنة المال ولذتهم بالنهب المنظم بالتحالف مع أصحاب الشأن في العالم الثالث، ليخرق في حروبه وبؤسه وتعاسته. هي ذي «لمحة السراب»، ترصد الواقع وما وراءه، لتدق جرس الإنذار حتى تتكشف خديعة السراب. في هذا المقطع. وهو مقتبس من خاتمة النص. يحضر العنوان لفظياً ودلالياً، ليؤكد الوشائج القوية بينه وبين النص، وتوضح بعض أسرار الدلالية، وكذلك الاختيار الدقيق لعلامة «السراب» في التذييل على ما يجري من دمار وخراب حين يتم حوار غير متكافئ بين عوالم متخلفة، مقموعة وأخرى متقدمة، لتستيقظ الأولى على آمال، فإذا هي سراب، وفق قراءة سعد الله ونوس للعالم.

٣. البعد التناسلي:

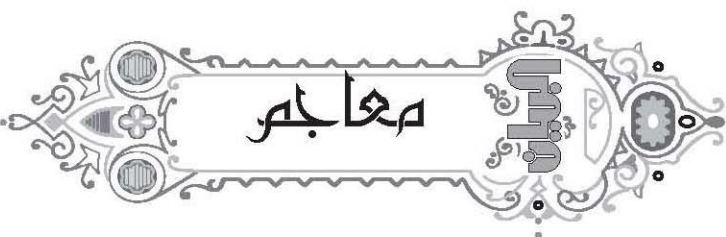
لتقذفه إلى عالم يموج بالعجيب والخارق والغريب، كما لو أن اختيار مفردة «ملحمة» يأتي استجابة لما حدث في القرية من أحداث وتحوّلات سريعة وأعاجيب، ليس بمقدرة أي جنس أدبي استيعابها ورصدها وتفسيرها وتأويلها سوى «الملحمة»، وذلك أن «الملحمة» نتاج نهائي بعد فترة من الاضطرابات والاختلافات الشديدة تهدف الملحمة إلى تفسيرها».

ويتفاقم تناسلي مماثل تشعُّ مفردة «السراب» في فضاء العنوان، لتستدعي إلى ذاكرة القراءة «نص السراب» العتيد في الثقافة العربية، ذلك أن تفتح الكينونة في حيز صحراوي كان من شأنه التمهيد لتأسيس «نص السراب» أو تأسيس «نص الوهم»، فما يقصد بنص السراب أو الوهم، ما أنتجته الخيلة العربية عن ظاهرة السراب بالمعنى الطبيعي لها أو الرمزي من نصوص وفتات أقوال وأمثال، وشذرات منتشرة هنا وهناك في تضاريس الثقافتين: الشفاهية والمكتوبة، لتمنح مقولة «السراب» حمولة دلالية ثقيلة، نظراً لتبنيها دلالات الوهم والبريق والهلكة. ومن هنا الدلالة القصوى لمفردة «السراب» لتكون بؤرة النص وعنوانه وإحدى محارقه الرئيسية، لكونها تومض بدلالات متنوعة، تقذف بها في مهب الاختلاف، فالسراب أمل يائس وحقيقة وأهمة وبريق خافت، وقريب بعيد، وجمال قبيح، إنه منجم الاختلاف وفخ للحقيقة، هكذا غدا «السراب» كائناً في معادلة المشابهة: مس الثرى خير من السراب، أشأم من سراب (ناقة البسوس)، أغر من سراب، ليس بأول من غره السراب.... إلخ، وفيما كانت الصحراء تمارس السراب وتوهم الكائن بالحياة (= الماء)، بات الكائن يمارس السراب على

الكائن ذاته ليندلق في هوة الخراب

«العنوان» علامة لا تعرف الاستقرار، نص يفيض عن ذاته، وعن النص الذي يسميه، ليقيم علاقات إضافية، تهبه الثراء والغنى، ليكون علامة ولافتة مشرعة على طريق القارئ إلى النص. من هنا يسعى المؤلف إلى استثمار أقصى الجهود؛ ليكون العنوان دالاً، ومكثفاً في هيئة «مصيصة»، لإنجاز فعل القراءة، ولهذا يغدو للبعد التناسلي أهميته في طبيعة هذه «المصيصة» وقدرتها على ممارسة الفتك بفرائسها. القراء.

إن العنوان الرأهن: «ملحمة السراب» ليس بمنأى عن هذا البعد الاستراتيجي، فالمفردة المعجمية «ملحمة» تفتح على تاريخ نصي ناء؛ يبدأ بملحمة كلكامش السومرية ولا ينتهي بما تناسل من ملاحم ترصد على نحو جمالي علاقة الواقعي بالمتخيل، والإنسان بالآلهة، الحقائق بالأوهام والأساطير، وبهذا الشكل توجه مفردة «ملحمة» القارئ في عملية القراءة، فهو إزاء أحداث، يختلط فيها المألوف بالعجيب، والخارق بالطبيعي، وهذا ما يتحقق على نحو جلي، حين يكشف النص عن أحداث مغايرة للمألوف، فالخادم (الشیطان) الذي يرافق عبود الغاوي يمتلك قدرات خارقة، فما هو مع عبود يخرج مرآة بمسحها، ويهزها بطريقة معينة، حتى تصفو، وتتجلي فيها صورة رباب، المتفجرة بالجمال والألق والسحر، وفي سياق آخر، يظهر القدرة على التوارى، فحين أحاط الناس بـ «كريمة وزهية» في مخزن الثياب فجأة يخرج من جيبه علبة يفتحها، فينبعث منها دخان أحمر ... يختفي ومعه الفتاتان، هذا فضلاً عن استثمار أسطورة زرقاء اليمامة، التي تراودها الرؤيا، فتبصر ما لا يبصر. هكذا تخوي مفردة «ملحمة» القارئ،



من العامية الفصححة في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها :

خالد سالم محمد

(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستعمل في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصححة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل:

<p>زبر عليه: أغلظ له في القول وعنفه. صاح عليه أن اسكت أو اخرج. وفي القاموس المحيط، زبر: غلظ في القول وخشن وفي لسان العرب، وزبر الرجل يزبره زبراً: انتهره والزبير: الشديد من الرجال.</p>	<p>زبر</p>
<p>نقول في عاميتنا: "الحالة زبينة" كناية عن الحال الرديء والعيش الضنك، وغالباً ما تطلق على قلة النظافة. وفي تاج العروس، الزين: هو البول والغائط، والحال الزبينة: الشديدة.</p>	<p>زبينة</p>
<p>زخ كيس الرز أو السكر حملة وساربه. وفي تاج العروس، زخه: أوقعه في وهدة، أي مكان منخفض وزخ في قفاه: دفع.</p>	<p>زخ</p>

زَرَط	زَرَطَ الْأَكْلُ: بلعه بسرعة، ويزرط يأكل بشراهة. وفي القاموس المحيط، زَرَطَ اللَّقْمَةَ يَزْرُطُهَا: ابتلعها
	لس
سَبْرَة	السَّبْرَةُ البَرْدُ الشَّدِيدُ فِي الصَّبَاحِ الْبَاكِرِ دُونَ هَوَاءٍ. وفي القاموس المحيط السَّبْرَةُ بِالْفَتْحِ: الغداة الباردة، جمعها: سَبَرَاتٍ. وفي لسان العرب: هي ما بين السحر إلى الصباح، وقيل: ما بين غدوة إلى طلوع الشمس، قال الحطيئة: عِظَامٌ مَقِيلٌ الْهَامِ غَلَبَ رِقَابُهَا يباكرن حَدَّ الْمَاءِ فِي السَّبَرَاتِ
سَحَاَرَة	صندوق خشبي كانت توضع فيه قديماً الأغراض والملابس ونحوها. كما كانت تطلق اللفظة على صناديق الشاي والخضار والفواكه، لا زال البعض يستعمل هذه التسمية. يقال أن أصل السَّحَاَرَةِ مشتقة من السَّحَرَةِ جمع ساحر لأنهم كانوا يضعون فيها أغراضهم ولوازم سحرهم. وفي القاموس المحيط، السَّحَاَرَةُ: هي الصندوق.
سَدَح	انسدَح: تمدد، نام قليلاً، غفا، أخذ قسطاً من الراحة. وفي جمهرة اللغة، اسْدَحَ: أي: اتبسط وفي لسان العرب، السَّدَحُ: ذبحك الشيء وفَسَطَهُ على الأرض وقد يكون إضجاعك للشيء، وقال الليث: السَّدَحُ: ذبحك الحيوان ممهدوداً على وجه الأرض، وقد يكون إضجاعك الشيء على وجه الأرض سَدَحَا، نحو القرية المملوءة المسدوحة؛ قال أبو النجم يصف الحية: يَأْخُذُ فِيهِ الْحَيَّةُ النَّبُوحَا ثُمَّ يَبِيْتُ عَنْده مَذْبُوحَا مَشْدَحُ الْهَامَةِ أَوْ مَسْدُوحَا
سَرْدَح	المَسْرَدَحُ: البهو الواسع الكبير، أو الأرض أو الدار الواسعة الفسيحة. نقول: الدار سَمْرَدَحَةٌ: أي واسعة فناؤها كبير، وكذلك أرض سَمْرَدَحَةٌ. كما تطلق اللفظة على الشخص الذي يأخذ راحته في مكان متسع كالديوان ونحوه، فيقال عنه: مَتَسَرَّدَح. واللفظة فصيحة. جاء في كتب اللغة، السَرْدَاحُ: الناقة الطويلة أو السمينة، والمكان اللين والأرض اللينة.

<p>سَعَبِل</p> <p>السَّعَابِل: ما يسيل من فم الطفل الرضيع من لعاب. أصلها في الفصيحة، سَعْيُوب: وهو ما سأل من فم الصبي من لعبه والجمع: سَعَابِيب. وجاء في جمهرة اللغة لابن دريد، والسَّعَابِيب من قولهم: سألت سَعَابِيب فيه وهو الريق الذي يخرج من فم الصبي متمططا، وواحد السَّعَابِيب: سَعْيُوب.</p>	
<p>سَعِد</p> <p>نبات بري من أحسن النباتات التي تتغذى عليه الحيوانات وبخاصة الإبل. يكثر في جزيرة فيلكا. وفي لسان العرب، والسُّعْدَان: نبت ذو شوك، وهو من أطيب مراعي الإبل ما دام رطباً، والعرب تقول: أطيب الإبل لبناً ما أكل السُّعْدَان والحريث. وقيل في المثل: مرعى ولا كالسُّعْدَان؛ قال النابغة: الواهب المائنة الأيكار زينها سَعْدَانُ توضح في أوبارها اللبد وفي كتاب الفاجر، السَّعْد والسُّعْدَان: نبت تسمن الإبل عليه، وليس كل ما يرعى مثله.</p>	
<p>سَكْسُوكَة</p> <p>شعيرات تكون مجتمعة أسفل الذقن، ومن تكون لحيته بهذا الشكل يقال لها: سَكْسُوكَة. جاء في المحكم، تقول: فلان ذقنه سَكْسُوكَة: تريد أنها قليلة الشعر.</p>	
<p>سَلَّت</p> <p>أَسَلَّت الخيط: سقط من ثقب الإبرة. وأنسلت فلان من المجلس. خرج على حين غفلة. وفي جمهرة اللغة، ويقال: أَسَلَّت فلان عنا: إذا أنسل وهم لا يعلمون به.</p>	
<p>سَلِيب</p> <p>السَّلِيب: السروال القصير الخفيف، غالباً خاص بالرجال. وفي القاموس المحيط، السَّلِيب: الخفيف، وفرس سَلِب القوائم خفيفها. وأقول: ربما أطلق هذا الاسم على هذا النوع من اللباس كونه خفيفاً قصيراً.</p>	
<p>سِمَاط صِمَاط</p> <p>مفرش من النايلون ونحوه، يمد عليه الأكل والجمع سِمَاطَات و صِمَاطَات. بالسین والصاد. وفي تاج العروس، والسِّمَاط من الطعام ما بُمد عليه، والعامّة تضمه، والجمع: أَسْمُطَة و سِمَاطَات، ويقال: هم على سِمَاط واحد.</p>	

سَمَت	سَمَت: بمعنى ضرب بالعصا ونحوها، وفي لهجة تميم: سَمَتَ يَسْمِتُ: من باب ضرب.
سَنَافِي	رجل سَنَافِي: حسن المعشر ذو مروعة ونخوة وشهامة، وهي من ألفاظ البادية غالباً. فصيحة. جاء في تاج العروس، أَسْنَفَتِ الناقة: تقدمت في السير، وخيل مُسْنَفَات: مشرفات المناسج وذلك محمود فيها لأنه لا يعتريها إلى خيارها وكرامها؛ قال الشاعر: وَمُسْنِفَةٌ فَضْلُ الزِّمَامِ إِذَا انْتَحَى بهزة هاديتها على السوام بازل وفي جمهرة اللغة، ويقال: فرس مُسْنَفَةٌ: إذا كانت تتقدم الخيل في سيرها.
سَهْم	يقولون: اعطني سهمي: أي نصيبي. وهذا سهم فلان: أي حصته. وفي جمهرة اللغة، والسهم: النصيب، وهذا سَهْمُكَ من المال: هذا نصيبك.
سَوْم	سام السَّعْلَةُ: قَبَّرَ سعرها الذي يريد أن يشتريها به. ويقولون للمشتري أو للذي يريد الشراء: سَوْم البضاعة أي حدد لها سعراً. وفي القاموس المحيط، السَّوْمُ في المبايعة: كالسَّوْم بالضم سمت بالبضاعة وسَاوَمْتُ بها وعليها: غاليت، واستَمَمْتُ إياها وعليها: سألتها سوماً، وإنه لغالِي السَّيْمَةِ.
سَوَى	سَوَى: عمل، وسَوَى الحاجة الفلانية، أصلحها وجعلها. والسَّوَايَةُ: العمل، الشغل، يقولون: ما سَوَى لي شيء: أي لم يعمل أولم ينجز عملي الذي طلبته منه. وهي فصيحة من: السَّايَةِ: ففي القاموس المحيط، السَّايَةُ: فعلة من التَّسْوِيَةِ. وفي تاج العروس، سَوَّ ولا تَسَوَّى: أي أصلح ولا تفسد.

حين يفيض الحزن ...!

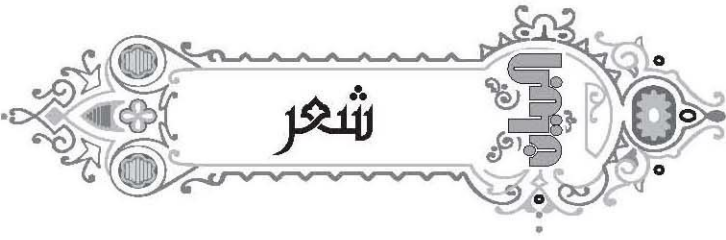
شعر: علي السبتي
(الكويت)



أضعتِ عمركِ لا جـداً ولا هـزلاً
ولا سـلكتِ طـريقاً يـزهر الأملـا
ومـات أـمـالـتِ فـي الدنـيا و بـهـرجـها
ولا حـسـبتِ لأخـرى تُحـرق المـقـد
فـالـم تـري غـيـر أـرض غـاث مـبعـثـرة
يـظنـها الوهـم أن لا تُخـاط السـب

فَطَفَتِ فِي كُلِّ سَـوْقٍ تَبْتَغِيْنَ هَوًى
 وَهَلْ يَدُومُ هَوًى فِي السَّـوْقِ قَدْ شَتَلَا
 فَمَا هَوًى السَّـوْقِ إِلَّا سَاعَةٌ عُرْضَتْ
 وَمَنْ يُـسَّـوِّمُ فِيهَا عَادَ مُنْتَـعِ
 تَرِيْنَ كُلَّ كَبِيرٍ فِي دِرَاهِمِهِ
 وَقَدْ تَحْمِلُ مِمَّا فِيهِ مَبْتَذَلَا

لَوْ كُنْتُ تَدْرِينَ أَيَّ الدَّرَجَاتِ سَالِكَةٌ
 لَكُنْتُ كَالنَّجْمِ يَهْدِي السَّائِرَ السَّبَبَ
 وَلَسْتُ أَعْلَمُ بِبَنَفْسِي لَا تَطَاوَعَنِي
 لَكِنْ حَزَنُ أَبْعَادِي فَافْشَتْ عَلَا
 وَمَا تَكْشِفُ لِي مَاعَادٍ مَحْتَمٍ
 فَصَرَتْ أَشْكَوَالِي كَمَنْكَ مَا حَمَلَا



يا حسرةً في فؤادي

شعر: ابراهيم الأسود
(الكويت)

يا حسرةً في فؤادي
أوارها غير بادٍ
وقادةً دون حسٍّ
كالجمر تحت الرمادِ
قد أيقظت بي همومي
وشردت لي رقادي
قضيتُ ليلي منها
ودمعتي في اضطرادِ
وسادتي من حريرِ
وكيف يعدمُ ناراً
كانها من قتادِ
مَنْ قلبه كالزنادِ
يصطكُ بين هشيمِ الـ
مُنَى وحرِّ البعادِ
جَراءٍ من قتلتنِي
ولحظها في الغمادِ

تَجَمَّعَتْ فِي حِلَالِهَا

أَحَاسِنُ الْأَضْدَادِ

فَجَسَمُهَا مُحَضَّرُ رُوحٍ

وَقَلْبُهَا مِنْ جِمَادٍ

وَوُجْهُهَا فِي ابْتِهَاجٍ

وَوُطْرُفُهَا فِي حِدَادٍ

فَصُفْرَةُ فِي بَيَاضٍ

وَحُضْرَةُ فِي سَوَادٍ

وَجَفْنُهَا فِي فَتُورٍ

وَوَحْدُهَا فِي اتِّقَادٍ

وَوُغْرُهَا مِثْلُ وَرْدٍ

مَقْمَسٍ بِالشُّهَادِ

يَفْتَرُّ عَنْ عَرْفِ نَائِي

وَعَنْ أَرْبَعِ زِيَادٍ

وَالصَّوْتُ يَمْضِي وَيَبْقَى

رُجْعُ الصَّدَى فِي ارْتِدَادٍ

وَجَيْدُهَا جَيْدُ أَرْوَى

تُرْبُ بَيْنَ التُّمَادِ

لَوْ أَنَّ كَعْبًا رَأَاهَا

لَمْ يَكْتَرِثْ بِسَعَادٍ

أَوْ عَاصِرَتْ قَيْسَ لَيْلَى

لِخَصَّهَا بِالْوُدَادِ

تَحَكَّمَتْ فِيَّ لَمَّا

تَمَكَّنْتَ مِنْ قِيَادِي

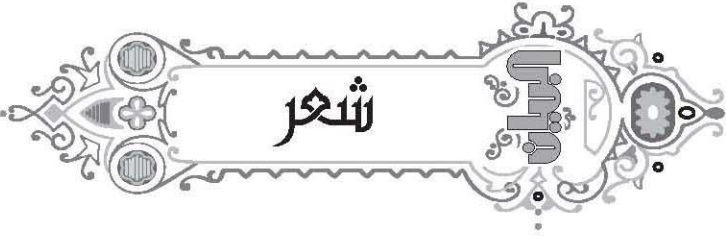
مَا مَسَّعَنِي نَوْحُ بَاكٍ

وَلَا تَرْتَّمُ شَادٍ

وَوُصْلُهَا مُسْتَحِيلٌ

فِي مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



قفل حديدي

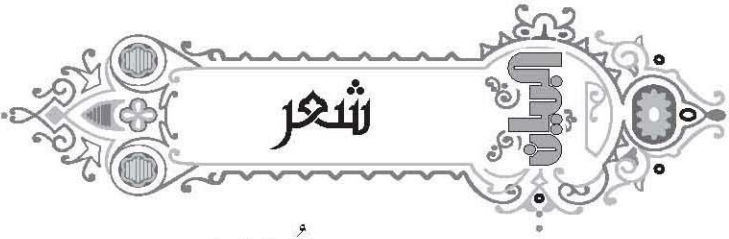
شعر: محمد الصاوي
(الكويت)

قفل حديدي على قلبي
قفل حديدي على قلبي يراه الجالسون
على جهاز الضحص حين أمر من باب المطار
يبتسمون
وليس يصغي واحد منهم
لأصوات الصفيير
<http://Archive.org/Sakhrit.com>

كشف الجهاز حقيقتي
قفل حديدي على قلبي ثقل
ليس يفتحه بكاء للأرامل
ليس يفتحه نحيب أو عويل
وأمر من باب المطار
وأخلع الخاتم
والهاتف المحمول والساعة
فإذا عبرت تطن أصوات الصفيير أكاد أرجع
ليس يسمح لي الموظف...

- هيا تفضل سيدي
ويدوس في أدب على (يا سيدي)
قفل حديدي على قلبي
أتسمع أنت أصوات الصفيير؟
بوابة التفتيش تفصّحني وتعرف أنه قفل حديد
ضحك الموظف من كلامي
- هيا تفضل سيدي
ستعطل الطابور هيا
فألم أشيائي وأدخل ليس يرحمني الصفييرُ
يطن في أذني طويلاً ليس يسكت.





سميتها ليلى

(أتباعد عنك فأصبح ألف رماح)

وأعود إليك سليم القلب)

شعر: محمود أمين

(مصر)

تأتي كفاصلة الندى

وتمر من شجر السماء

كأنها سهم ثهاري على أهدابه

وعد تشكّل

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قوس الدجى من كحلها

والياسمينه: عرشها

والصبح خاتمها المدلل

هذا أنا .. كأس وعنقود

وفؤادي المبتل .. ممدود

(يا قلبها السلطان لو يقبل)

سميتها ليلى

وأخبرها هو

فتردني سطرًا
على حجر الغمام

هي منتهى ماقاله وجد
وأول ما تسرب من هوى عال
وأبهى ما تفتح من يمام
وهي التي انقسم الجمال
على يديها.. واحدًا
وهي التي تمت سناء.. وسنابل

ملأت صباها
واشترها الوجد من دمها
وصفاها.. ورقرقها... جلاها
ثم أوجعني بها

يكتظ لؤلؤها
فتشكوها ملائكة الزمرد

أوكلما أغور متني بالمنز
من مضائنها..!

لك البلاد
لي الرماد
لك الغمام
لي الغيوم
لك الصبا
ولي الصباية كلها
والكحل أنت
أنا السواد



للطفولة بريق جذاب

بقلم منى الشافعي
(الكويت)

عندما تنتابني بعض الهواجس والأفكار والرؤى المتداخلة، و تتراكم متطلبات الحياة الخاصة والعامة فوق كتفي، تتصارع في داخلي رغبات حياتية كثيرة وطموحات متناقضة.. تتعبنى وتثقل رأسي وتزدهم في مخيلتي فتزيد من ثقله وتعبه.. فنحن نعيش في عالم صاحب متحرك يضح بالمتغيرات اليومية والتحويلات السريعة لنبض الحياة.. أما الهدوء والسكينة.. العزلة والوحدة.. التآني والتروي .. فليست من أبعديات هذا العصر، وبالتالي نتمنى دائماً تحقيق رغباتنا اليومية بسرعة جنونية... فعندما تهاجمي تلك الرغبات المحمومة، وقيل أن أختنق من تنوعها وفوضويتها، أجدني وقد سيطرت على رغبة ملحة بتذكر طفولتي وبساطتها واستعادة بعض أدق تفاصيلها... فأنا مسكونة بطفولتي رغم سني وكثرة تجاربي الحياتية، مازلت أحتفظ بداخلي ببقايا صورها الحلوة الجميلة... وأعتقد أن تدليل أُمي لا يزال يلفني بحنانها و دفتها.. أما لذة حليبها فلا يزال يرطب جفاف لساني.. فحبي لأُمي تجاوز الحدود - يرحمها الله - .

دائماً أتذكر حي الشرق.. مرتع الطفولة والصبا ببحره الأزرق الشفاف وشواطئه الرملية المنبسطة.. وأحلامي الصغيرة التي نمت وكبرت بين ”سكبه وفرجانه“ وتخرجت دروبه.. يسحبني الحنين إلى بيتنا الصغير البسيط وكأنني أعيد بذاكرتي بناء ما تهدم من ذلك الحي القديم وتراثه العريق الذي أزالته معاول الهدم الحديثه معظمه وقضت على معالمه العتيقة.. فذاكرة الطفولة تلتصق بذاكرة المكان بكل تفاصيله وجزئياته الصغيرة، فعندما يتعلق الإنسان بمكان ما ، من الصعوبة أن ينساه، أو يتفصل عن الذاكرة.

أعشق طفولتي... أعتز بذاكراتها على بساطتها.. فهي لا تزال تملأ قلبي بالحب والفرح... الشوق والحنين لأيامها البعيدة الحلوة، ولن

أسمح لها أن تغادرني أبداً فلا تزال تعيش معي بكل ألوانها وصورها وكأنها حدثت البارحة.. فحين أجلس في سكينة مع نفسي وأسترجع بعضاً منها، أشاهدها بوضوح نقية صافية وكأنني أشاهد فيلماً سينمائياً صور حديثاً بالألوان... يا له من حب وتعلق بأحلام الطفولة!

تقول الفيلسوفة "ديوتيميا" صديقة سقراط (إننا نقتطع نوعاً واحداً من الحب نطلق عليه اسم الحب- الحب العاطفي الرومانسي بين رجل وامرأة- في حين أن كلمة الحب تطلق على جنس أو نوع أعم وأشمل من هذا الاستخدام الضيق.. فإن الحب يطلق على كل رغبة عند الإنسان... لذا فتعلقي بطفولتي هي الرغبة التي ستظل مشتعلة في داخلي... وهي الحب المميز الذي لا ينطفئ أبداً في حياتي.. فلطفولة بريق جذاب يسحبني رويداً رويداً من تلك الأمكنة الصاخبة بنبض هذا القرن إلى ركني الذي أفضله في البيت.. كم أحب أن أفترش أرض هذا الركن ويدي تتكئ بنزق على إحدى الأرائك (القنفيات).. أغمض عيني على حلاوة الماضي.. أتأمل.. أسترجع خزين الذاكرة.. ألتقط بشغف بعض الصور المرتجفة والمتناثرة في الذاكرة لطفولتي وتلك الأيام البريئة البسيطة التي عشناها نحن جيل الخمسينيات.. ها هي والدتي الحبيبة تفترش البساط الأحمر الوحيد الذي نملكه لنفرشه في الحوش في المساءات الجميلة، وأمامها ماكينة الخياطة، وقد ارتاحت بين يديها الماهرتين قطعة قماش قطنية زاهية بلونيهما البرتقالي والأصفر وقد انتشرت زهور بيضاء صغيرة تناغم جميل فوق اللونين.. أليست حالة غريبة أن تحتزن ذاكرة الطفولة ألوان هذا القماش ونقوشه التي تزينه؟!

برشاقة يديها... بابتسامتها المعتادة وبلجة الحنان التي تميزها، تدير أُمي ماكينة الخياطة بهدوء ورقة.. أشعر وأنا أنظر إلى حركتها أن قطعة القماش أخذت تتلوى ثم تتشكل وأخيراً تتغير معالمها.. وفجأة! تتوقف حركة الماكينة ويختفي صوتها الرتيب للحظات، ليقوم المقص الكبير بواجبه.. هكذا تتناوب الماكينة والمقص على قطعة القماش لبضع ساعات، حتى تنتهي الوالدة من تفصيل وحياكة ذلك الفستان الجديد الذي سأتفاخر به بين أقراني الصغيرات حين ألبسه - وأكشخ به- في مساء اليوم التالي!!.. أما القماش الجميل فقد اشترته أُمي من البائع المتجول سالمين- راعي الخام- ذلك الإنسان البسيط الطيب الودود.. أين أنت الآن يا سالمين؟!

أما أخواني الصغيران فكانا يلهوان ويلعبان مع أقرانهما الصبيان في الفريج أمام البيت.. قطتنا البيضاء الجميلة- القطوة عبول- كانت تلهو ببعض الخيوط الملونة التي سرقتها من علبة أدوات الخياطة بغفلة من الجميع ها هي تتقافز هنا وهناك معلنة عن فرحتها وبهجتها هذا المساء.

والدي الحنون - يرحمه الله - تسترجعه ذاكرة الطفولة وهو جالس في تلك اللحظة وبين يديه أحد كتبه الأدبية التي لا تفارقه أبداً فقد كان شغوفاً بقراءة الشعر والأدب.. أتذكره جيداً جالساً على كرسي من الخشب يزين ظهره- الكرسي-

مربعات متداخلة من خشب البامبو الرقيق، وقد تآكلت وتقطعت بعض تشكيلاتها المتشابكة لتصبح بلا شكل محدد.. أما قوائمه -الكرسي- فيزين إحداها شرح طول لف حوله خيط سميك بعناية وقوة.. الحمد لله أن والذي لم يكن يعاني من السمنة إلا !! أما الوالدة فلم تتشجع يوماً لتجلس على هذا الكرسي خوفاً من...!!

أما تلك الطفلة المدللة.. فقد كانت ألهو مع دميّتي المصنوعة من القماش المحشو بالقطن وقد ارتدت فستاناً جميلاً حاكته أمي من بقايا الأقمشة، تزيّنه بعض الإكسسوارات البراقة - الترتير- المتوفرة آنذاك... كنا نسمي هذا النوع من الدمى "الكردية"... أقول كنت ألهو بشغف مع دميّتي الجميلة، والقناعة تغلف داخلي والفرحة تسكنني والمتعة تملأ روحي الصغيرة.. ذلك عندما كانت الحياة بهذه البساطة وتلك العفوية المحببة والشفافية الرائعة.. فكانت قبلة أبي الحنون على خدي وعناق أمي المحموم في تلك اللحظة البلورية الصافية العذبة، ودخول أخوأي الصغيران فجأة! من الباب، بصراخهما المعتاد، وضجيج ألعابهما، وصوت الباب المرعج وهو يُصَفَق من يد أحدهما بقوة طفولته... تلك اللحظة المتداخلة بالحب والحنان والصخب والضجيج واللعب والجد.. كانت عندي قمة السعادة التي نتطلع إليها نحن أطفال ذلك الماضي البسيط.. يا لها من متعة نشاتها ونحن إلى تفاصيلها وشفافيتها.. دمية.. قبلة.. عناق.. قطعة.. بساط أحمر.. كرسي تزيّنه الضمادات.. وصراخ الصغار وصخبهم.. إذن، ليست المسألة لحظتها ما نملك، ولكن كيف وكَم نستمتع بما نملك حتى وإن كان أقل القليل.. هذا الذي يخلق القناعة لتظللنا السعادة بأوسع أفيائها...!!!

ARCHIVE

مع أن الأزمنة قد تغيرت، والأمكنة قد تبدلت، والأشياء تنوعت، والصور تجددت، إلا أن طفولتي بدقائق أمورها لا تزال تسحبني بقوة لتذكّرهما.. ها أنا أشم رائحة قالب الكيك- قرص عقيقي- عند عودتي من المدرسة ظهراً في فصل الشتاء البارد- كانت أمي تخبزه على منقل الفحم (الدوة)- ويقريه ارتاح إبريق- قوري- الشاي ودلة الحليب المعطر إما بالزعفران أو الهيل أو الزنجبيل.. يا لها من قطعة كيك وكوب الحليب الذي أعشقه صافياً يتصاعد البخار منه ليرسم تشكيلات غريبة تتراقص في فضاء الغرفة الصغيرة.. ويا لها من صرخة حنونة من فم الوالدة تنهيني عن أكل تلك القطعة من الكيك وشرب كوب الحليب قبل تناولتي وجبة الغداء.. لأنه حسب توقعات أمي ستسد نفسي عن وجبة الغداء.. بينما توقعاتي.. أن قطعة الكيك هذه ألد وأطيب من "مطبق سمك" أو "مجبوس لحم".. لكنني كنت عنيدة ومتمردة ورأسي يابس.. وكانني الآن بتذكري أشعر بلذة هذه الكيكة وأشهد بوضوح تشكيلات بخار الحليب الساخن.. ولكنني لا أنذكر شيئاً عن وجبة الغداء!!

يأتيني الآن صوت - بوطبيلة- في ليالي رمضان الكريم، ينادي بصوت عالٍ مبحوح ممزوج بشيء من الحنين (يا نايمين.. السحور) .. وهو يضرب بقوة على

طبلته كي ينبه أهل الفريج لدخول موعد السحور... ساحباً بيده حماره الهزيل
المسكين الذي أعبته طول الليل. ليتناغم صوت أبو طبيلة مع رنين الجرس المعلق
في رقبة حماره.

أتذكر ليالي الشتاء الباردة... حيث كانت الأمطار تبدأ برذاذ خفيف قبل أن
تشتد... وكان منظر الماء بتساقطه الرتيب يجذب الأطفال الصغار للهو واللعب
تحت قطراته العذبة... كانت الفرحة ترسم على تلك الوجوه الصغيرة البريئة
فتبدأ الأفواه العطشى بترديد الأهازيج مثل .. (طق يا مطرطق.. بيتنا يديد..
مرزامنا حديد).. يصاحب هذه الأهازيج الرقص والتفافز إما بالحوش أو في
الشارع - السكة- حتى تبتل ثيابهم وترتجف أبدانهم وتدور رؤوسهم الصغيرة
من الدوران حول أنفسهم.. وحين يشتد المطر أكثر وأكثر.. تخرج الأمهات فجأة!
تبحثن عن الصغار!! تختلط الأصوات.. كل أم بمناداتها، من تلوم، ومن تصرخ
بحنان، ومن تضرب برفق، وهكذا تتلون طرق العقاب في البيت حيث الإحساس
بالدفء والأمان والحب والحنان مهما كان العقاب شديداً... وغالباً ما يكون لوما
وضرباً خفيفاً يضحك الصغار ولا يبكيهم..

* * *

أمام باب المخبز... تأتيني رائحة الخبز الخمير- خبز التنور- الدبل المزين
بحبات السمسم... بعد أن يعد الخباز للخمسة يناولني أقراص الخبز الساخنة..
أتحرك عائداً إلى البيت الذي لا يبعد حتى عشر خطوات عن المخبز.. أرفع
الأقراص بيدي الصغيرتين المطبقتين بقوة على حافة الأقراص.. أقربها من أنفي،
أتلذذ بشم رائحتها الطيبة التي تنفذ إلى معدتي قبل أنفاسي.. يا لها من رائحة
تستعبدني، لأبدأ بالتهام الفقايعات المحمسة التي تملأ وجه القرص الأول- هذا
ما سمحت به المسافة- والتي دائماً تخبرني فأقضمها بأسناني بقوة وأتلذذ بأكملها
وكانني ألتهم صحناً من الأيس كريم في وقتنا الحاضر.. ها هي والدتي تنتظرني
أمام باب البيت كالعادة تراقب حركاتي.. تتناول الخبز من يدي الصغيرتين وقبلة
الشكر تسبقها إلى خدي.. تبحث عن القرص الذي نتفت كل فقاعاته اللذيذة ثم
حشرته بنكاء طفولي بين إخوانه الأربعة حتى لا أحد يكتشف فعلتي وبالتالي
يعاقبني.. ولكن أومي تجد ذلك القرص المهندس بين أقرانه.. تلتقطه بخفة..
وقبل أن يدخلني الخوف وترتجف أوصالي.. تفاجئني ابتسامتها الحانية.. ثم
ضحكتها العالية التي تريحني وتخفف توتري.. تتركني وتذهب إلى المطبخ
أنفوس الصعداء!!

يا لتلك الذكريات الملتبها بالحنين والموسومة بالشوق، المغلفة بالهلفة، المزدانة
بالحب والألفة، المتدثرة بكل أنواع البساطة والعفوية والشفافية وفطرة الماضي..
لنوجه اليوم هذا السؤال إلى أبنائنا - نحن أطفال الخمسينيات-:
هل لطفولتهم نفس هذا الوهج الوضاء وذاك البريق الأخاذ وتلك الجاذبية
القوية التي تشكل ملامح طفولتنا!!؟



تكوين

بقلم: أفراح فهد الهندال
(الكويت)

الجدرانُ تنزُّ بالوحدة..

تندلُّ ألسنة شقوقها أمام ضرباتِ مطرقتك..

تلفظ مسماراً يعلِّق الذكرى في شساعة الانتظار..

تتأملينه بين إصبعيك.. رأس فارغٍ ومسطحٍ .. طاعن بالوحشة.. كهذا

الجدار!

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

تقتربين من النافذة..

يرتمي حلمك المصوب على إطار نافذةٍ مقابلة لينعكس مموهاً
بالمسافة، تحدقين بالمشهد الذي تراقبينه كل مساء.. إطار معلق بثبات
على المبنى الآخر..

خلفيته جدارٌ ينبض بظليْن متعانقين ممتدين لعجوزين.. تعزف
شمعةٌ قريبة منهما مقطوعة حزينة.. لصورة صبي معلقة وفي زاويتها
شريطة سوداء..

محاكاة المشهد.. كان دافعك لتكوين هذه اللوحة..

حيلة ابتدعتها لتستحضر الغائبين في مهبِّ الغربة.. متأنية تنتشلين
من الصندوق.. مؤونة الأمسيات الباردة.. صورةً صورة..

لكن.. من يجروُ على إشعال جذوة الخمسين لأمراة ما تزال تحتفظ
بيومية معلقة ماتت أرقامها منذ عشرة أعوام عند غصّة رحيل مفاجئ؟

بين الورقة المتأرجحة الصفراء والصورة ينبّ قهرك: ”قد شطبتُ من قيد قلبك.. أعلم ذلك! فالقائمة لا تتسع لاسم تركته للسنين..“

لا ريب أن الزمن كان كافياً لشحن حافتي المقص الذي جرد الجسد من المكان البعيد والأفراد والأثاث.. ليختزل مفارق الطرق..

تتقهقر خطواتك حتى لحظة شلل، صورة أخرى وشجن ممّوه بالعتاب: ”يااه للغربة هل أخذتك مني أم نسيت رائحة أمك!“ شهقاتك مسموعة.. فجوات المسامير تشربتها ونزّت بها جارفة غراساً كثيرة تحفل بها الجدران المجاورة لك.. لن يكذبك أحدٌ لو قلت احتضنك وبالحنين والأسى بلل ثيابك!

كان المقص ماهراً جداً في حياكة تذاكر حضورهما.. تضمين الجسدين.. تزرعين خلفهما بياض الحضور.. وأمنية التجلي..

يحاول أن يحضرها المسمار عميقاً في الذاكرة.. الشروخ ترسم على جدارك اللا.. ترتجف أمام عالم مؤطر شكلته القصاصات..

طرقات الباب تفرع جرس اليقظة.. تسقطين المطرقة.. تنكفي الصورة على وجهها وأنت تفتحين الباب.. لشمعة مضاءة يمكنها احتضان ظل ثالث.

<http://Archivebeta.Sakhrith.com>



قصّة

ولتحي الحرية

بقلم: فردريك بسّا (*)

ترجمة: محمد بنعبود

(المغرب)

كان ثمة شمس وريح تكنس الميناء. وإذن فقد فتحت عيني وانصرفت.
كان ثمة شراع مستدير ينتفخ ويصفق مع كل هبة ريح. ابتسمت فوقى،
شاهدت طيوراً بيضاء تعبر السماء الملبدة بغيوم كثيفة. قدم نثار ماء
مالح ليلامس محياي كما كان يفعل عندما كنت طفلاً. ثم شاهدت
سمكات سبح أمام هيكل الزورق وأعتقد حتى أنه كان ثمة دلفين.

وإذن فقد بكيت.

أحسست بجناحين ينبتان فيّ، فحلقتُ، حلقت طويلاً وسط طيور
بحرية ضخمة كانت عائدة إلى بلادها الأصلية. حدقتني بنظرة غريبة
غير أنها تركتني أقوم برحلتى.

عندما أصبحت السماء حبراً صينياً، حطّطت الرحال فوق جزيرة
يعيش عليها أناس عراة. أقبلت نحوي امرأة. نظرتها كنظرة آلهة وعلى
شفتيها ابتسامة فاتنة. أعتقد أنني نكست بصري. كنت نسيت بأنني
رجل.

* كاتب فرنسي

سمعت باباً تُصرُّ وأصواتاً مختنقة، ثم لا شيء.

اعترتني قشعريرة، قشعريرة قوية.

انطلقت وسط الغابة متبوعاً بكلاب وحشية. شاهدت جدولاً فغطست في المياه الصافية ساداً عيني، مشمولاً بالدفع وبالسعادة. راقبتني سمكة صغيرة. حكيت لها حكاية، ليست حكايتي لا، فقط حكاية ساحرات يأتين ليلاً ليرسمن أحلاماً لأطفال سعداء.

سمعت دمدمة تكاد تكون غير بشرية، لكنني أعتقد أن الأمر كان يتعلق بصوت امرأة.

انصرفت السمكة، بضربة ذيل واحدة، نحو شواطئ أخرى. كم كانت جميلة سمكتي تلك

وإذن، فقد خرجت من الماء عند المكان الذي يقتر فيه قرار الجدول على شواطئ رحيبة ودافئة، مرملة وصخورها مستديرة.

كانت حورية بحر تشد لحناً سبق لي أن سمعته يوماً عندما كنت نائماً في ظل شجرة أثل. شاهدتني هي أيضاً فابتسمت لي. لمعت عيناها الكبيرتان. كان عنقها محاطاً بلون أزرق بحري.

في هذه اللحظة سمعت صياحاً: (ولتحي الحرية!)، ثم هزيم رعد قوي، لكنها لم تمطر. هنا، الرعد يدوي باستمرار.

فرت وسط النهر ولم أرها بعد ذلك أبداً، حورية البحر.

آنذاك سلكت الطريق الملتوي على طول الثلة المحفوفة بشجيرات الزعرور والرمان المزهرة. كانت رائحة عشب مقطوع لتوه تعطر الطريق الذي تسد أفقه، بعيداً، شجيرات قسطل عتيقة. أمسكت في يدي بورقة ذابلة شممتها طويلاً وقذفت بها في الهواء. مرت عبر النافذة الصغيرة، ثم لم أر أي شيء آخر.

على قمة جبل، نثر الثلج على الزهور وشجيرات العليق حباته الفضية.

(ولتحي الحرية)، ثم هزيم رعد جديد.

أحسست أنني بردان، لكنني لم أنبس بكلمة.

من أعلى الجبل تبدو غابة ضخمة تنتشر في الوادي المشقوق بجداول، وأبعد من ذلك قطعان جمال تتوجه نحو واحة مجهولة.

أخذت طريق الواحة الضائعة، فضعت، بالطبع كانت الطريق مُعلّمةً بهياكل عظمية مقلقة وبصمت رهيب. تابعت طريقي. الصحراء شاسعة للغاية.

كانت الرمال المحرقة تصبح فوق الاحتمال وكانت حصة الماء التي أحملها تستترف منذرة بالخطر.

كنت وحيداً في الصحراء.

شاهدت ماءً، بركة، هي بركة بالفعل. عدوت معتمداً إلى قواي الأخيرة، دون أن ألتفت. كنت أعدو قدماً فقط. كنت عطشاً، وأعتقد أنني كنت أرتعش. بالطبع، لم يكن ثمة شيء غير سراب قاس. هيكل عظمي قديم لفرس ممدد. هنا انتبهت إلى أن أصابع قدمي تؤلمني كما لو أن زهور الرمل تمتص دمي.

في هذه اللحظة اكتشفت إلى جانبي رجلاً يلبس لا شيء. مد يده نحوي وابتسم لي. لولاه لكنت مت في الصحراء. كان شاعراً على ما أعتقد. أراني منزلاً أبيض بدون باب، كان يخفيه طي قميصه الأبيض المبقع بالأحمر. أمام باب المنزل خمسة أطفال يبتسمون كملائكة، ثم نام مطولاً.

في أحلامي صحت: (ولتحي الحرية)، ثم هزيم رعد دائماً، دون مطر.

كانت الساعة تشير إلى الساعة.

تكون الساعة دائماً الساعة عندما تنتهي رحلتي.

واذن، فإنني أستيقظ وأفتح الباب الذي ينزلق وأخذ طريقي. باب صغير

أمر محزن. وقريباً لن يعود لي ورق.

من فضلكم، مكنوني من بعض الورق أو افتحوا هذا الباب الكبير، فأنا أريد أن

أعود إلى بيتي مع كل أصدقائي.

طائرة ورق، عليه خريشات كلمات، تعب الساحة، تلامس البرج المعدني الصغير وتحتك بالجدران الصخرية الضخمة وتستدير فوق الأسلاك الشائكة، ثم تهوي على الطريق التي تقود إلى سانتيكو. رأيته تسقط على قارعة الطريق المبلل، وانتظرت معجزة. لم تحصل معجزة. سحقته شاحنة عسكرية دون حتى أن تنتبه إليها. اختفت طائرة الورق محمولة بتيار الخندق في رحلة جديدة.

ذات ثلاثاء من آخر شهر ديسمبر، حلقت الطائرة بجلال. لكن الريح، ذاك اليوم، كانت قد غيرت اتجاهها. عندما عبرت الساحة أسقطتها هبة داخل الأسوار العظيمة. حطت ببطء على الجزمة الملمعة لرجل قبعته العسكرية معتمرة بعناية تُبَتَّ عيناوان سوداوان على النافذة التي حلقت منها الطائرة.

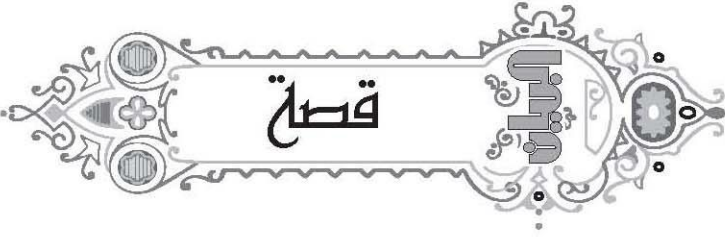
بعد ذلك بقليل انفتح الباب الكبير، ليس الصغير، ولم تكن الساعة تشير إلى السابعة. للمرة الأخيرة.

في الساحة كانت تسمع: (ولتحي الحرية)، متبوعة بسلسلة هزيم رعد برائحة البارود.

في هذه اللحظة انطلقت طائرة ورقية أخرى في سماء حرية، من نافذة صغيرة أخرى، للقيام برحلة جديدة.

منذئذ، أقلعت طائرات ورقية كثيرة، وأيضاً سمع هزيم رعد مكثف.

لا تنسوا أبداً صنع طائرات ورقية.



صباح (قبّاري) المنور

محمد عطية محمود
(مصر)

ككل صباح، تترقي . في مواجهتي، تحت الكوبري . سلم كابينة
سيارتي.. تتسلق مقدمتها العالية.. تمسح الندى عن الزجاج.. تطوقه..
تتأمل انعكاس وجهك عليه، بشعر لحيتك المتخول، الذي لم تحلقه منذ
العيد الفائت، وطاقتك الصوفية الوحيدة، التي ورثتها عن أبيك. تشد
عروق رقبتك.. تتأملها : فيبدو لون بشرتك الحقيقي، الأبيض.. تتحسس
منابت الشعر في زاوية النقاء صدغك برقبتك.. تهرس شعر لحيتك، ثم
تمتد يديك لتحتويها من أسفل. تضم شفتيك للداخل ؛ فيتهدل شاربك
كثيفا، متشابكا مع شعر الذقن الناتئ.

من مقعدي على باب مقهاذا، بسيجارة في فمي، وكوب الشاي الساخن
في يدي، أناديك بين لحظة و أخرى:
يا قبّاري.. الشاي قرب يبرد..

تنزع وجهك من الزجاج.. تهز رأسك، ثم تعود إلى ما كنت عليه.
دائما تسبقني إلى السيارة، بل هي التي تسبقني إليك ؛ فهي تنام في
حضانك، تحت بيتك، كما أنك لا تنام قبل أن تمارس عليها طقوس فراغها

من حمولتها اليومية.. تكس أرضية صندوقها من بقايا ما نقله سويًا من الميناء إلى الشون، ثم نعود إلى المقهى فارغين، في انتظار لشحنات أخرى قد تأتي اليوم أو غدا، أو ترهننا في انتظارها لأيام لا نخادر فيها المقهى.. تغسل العجل والأجناب مما علق بهم من أوحال.. تلمع كراسي الكابينة، التي أجرينا عليها تصليحات، بعد سنين لم تمهلي أفساط السيارة الموجعة من عملها. تغسل أرضيتها.. تنظف أبوابها من الداخل.. ترش فيها المعطر، قبل أن تغلقها وتصدر لتنام، وأحيانا تنام فيها من شدة التعب، ثم تسبقني بها. أيضا. إلى هنا.. تحت الكوبري.

أعود فأناديك:

. يا قُبَارَى.. الشاي ”تلج“

تقفز، بعد أن صارت الكابينة بزجاجها، تضوي في ضوء الشمس، التي انبسطت على نصف الكوبري، بقامتك القصيرة، وعينيك الشاخصتين داخل المقهى، وجسمك يتنطط على الأرض كالكرة المطاط. تشد حزام ال (جاكيت) ال (ووتر بروف)، الذي اشتريته من البحار السوري، الذي جاء على العبارة التي شحنا عليها برتقالا؛ ليقيك السحبات ليل الميناء البارد

و بخطوات سريعة، تعبر الشارع.. تقفز على الرصيف.. تلج المقهى.. تسحب كرسيًا آخر، وتضعه أمامك.. تفرد عليه رجلتك. في ظل ابتسامتي الراضية. فيباغتك صوت أحد المارين من معارفك أمام المقهى:

. صَبَحْ.. يا ولا.. يا قُبَارَى.

فتحدجه بنظرة مفعمة بالغيط، وتشيح بوجهك عنه، ولا ترد، وتشفط كوب الشاي البارد، وتتحسس جريدتك التي لم تفتح صفحاتها بعد، وتنادي على صبي المقهى:

. شاي ”تاني“ يا بني.. ”شايك“ ”متلج“.

فيرد عليك بمرح وصوت عال:

. حاضر يا بورة.. يا أستاذ اذ بورة.

تشعر أنه يدللك، و يستبعد أنه يسخر منك ؛ فتفك تكشيرتك الصباحية..
تضع سبابتك و إبهامك الشمال، على شق وجهك الشمال، و تتكئ بكوعك على
المنضدة.. تتأمل أصابع يمينك الغليظة، المتشعبة بلون الشحم و(الجاز)، و تفوح
منها رائحتهما مختلطة برائحة المنظف.. تمسح يدك في جنبك، و تنظر إلى
شبه متحفز:

”على فين النهاردة يا سطى“ ؟

أمط شفتي، مع هزة من رأسي، و نظرة محايدة أداري بها بسمتي ؛ فتبادرني:

. أنت نسيت ”يا سطى“ ؟.. أنا أقول لك.. عندنا مركب (...)

فأضحك، و تنتشي و أنت تعدل ياقة قميصك المطوية تحت ياقة ال (جاكيت)،
و يندلع صوتك متمثلاً فراغ الصبر، أسياناً، على صبي المقهى:
. الشاي يا بني.. عندنا شغل.

يسرح بصرك نحو جامع ”سيدي القباري“ ؛ فتتعبش عيناك، و يهتزر رأسك،
و توليني جانبه المعتم، و ترتخي رجلاك عن الكرسي.. ينحدر جسمك للأمام
باتكاءة يسراك على فخذك.. أكيد تتذكر أباك، خادم الجامع و شيخه الاحتياطي،
أو ربما تذكرت الورقة الصفراء المعلقة على حائط حجرة أمك، تشهد بأنك قد
أنهيت تعليمك فوق المتوسط منذ سنين، لم تعد تذكر عددها، أو أشياء أخرى لم
تحدثني عنها بعد...

أراك تائهاً، و لا أنبس بكلمة.. هكذا تعودت أن أتركك مع نفسك.

يتعالى صوت قطع (الدومينو).. تفرقع على ترائبات المقهى، مع أصوات زملاء
المقهى اللاعبين، المنتظرين مثلنا لبدء الشغل ؛ فتحاول أن ترتد من وحدتك..

تقوم نصف(قومة).. تنظر نحوهم ؛ فينادونك، و أنت تدفع مشطي قدميك في
فردتي حذائك المنعولتين، و يعاودون النداء صائحين:
. دورك يا قبارى...

يتميز صوت من بينهم يقول:
". يا خوفي من حساباتك اللي ما تخرش المية".

دائما ما يرجعون إليك في حسابات عملهم ؛ فلديك . في عقلك . دفتر لعدد
نقلات كل سيارة ؛ فأنت تعرف كميات الشحن، و بحسابك الدقيق تعرف من
منهم سوف ينال نصيبا أكثر، بعد دورات النقل المتتابة.. أنا أيضا لا أثق إلا في
حساباتك.

تغالب صفحة وجهك بسمه، تتمكن منك.. تفتersh ملامحك، ثم تعود
لتحزمها داخلك. هكذا أحسك. و تقوم.. تدخل كامل قدميك بلهوجة في الحذاء،
و تخطو داخل المقهى تاركا إياي و جريدتك المطوية بجانبى.. أحاول فك حروف
عناوينها، و أنت تغني بصوت مسموع:
صباح النور على عيونك يا....
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تكاد تصطدم بصبي المقهى، القادم حاملا شايك الساخن ؛ فتتوقف.. تتناول
منه الكوب ، و تلتفت نحوى باسماء.

قصة

الرجل الذي يتلاشى

بقلم: جمال مشاعل
(الإمارات العربية المتحدة)

مثل انطفاء عود الثقاب غارت ابتسامته وتلاشت، أطبق سماعة الهاتف وثني رقبته لينام خده على ظهر كفه ويرتاح دقائق علّه يلملم الألم الذي استباح جسده وينفثه مرة واحدة من كل مساماته .. ولكن أتراه يستطيع ؟

يقلب نظره في أركان غرفته القديمة، بين جدرانها التي تضيق حتى تكاد تخنقه !.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ينهض متثاقلاً، قدماه كما لو تطنّ شظايا حجر بازليتي، ظهره ينوء بأحمال ليست مرئية، بصعوبة يفتح النافذة، يستنشق هواء ملوثاً تنفثه عوادم السيارات المتزاحمة التي يطارد بعضها بعضاً، كأنها تشارك في فيلم بوليسي !.

برودة الجو، وصفرة أوراق بعض الأشجار وتناثرها، وعري بعضها الآخر من الأوراق . أشعرته وكأن فصل الخريف قد انتصف .

يا لطيف من هذا الفصل المحير! منذ صغري وأذا لا أرتاح لأيامه وطبيعته البائسة بشبابها الباهتة . إنه خريف، وصمت هنيهة ليصفه، ثم عاد يكرر الكلمة: خريف .. خريف .. خريف البطيريك، عاد لسمته متسائلاً: من أين قفز إلى ذهني هذا العنوان !! وهل كان جابريل غارسيا ماركيز يريد في روايته (خريف

البطريقك) أن يقول: إن لكل حياة خريفها ١٩.

يتمتم وهو يدور في بوتقة أفكاره، ثم يلتقط شفته السفلى بين أسنانه ويتساءل وجلاً: هل بدأ خريف حياتي دون سابق إنذار ١٩.

كان عبد الحفيظ يخطط بحذر للقادم من أيامه، يمسك وريقة صغيرة، يكتب عليها الخطوات التي عليه تنفيذها حتى لا يهبط إلى مادون خط الفشل!.. آماله لم تعد فسيحة هو يعرف نفسه واقفاً على شفا حفرة، عيناً بعين هو والدمار الذي يهدد مستقبله. يكره الدمار بأشكاله، ولا يحتمل أكثر من عاصفة تنقض على البحيرة الراكدة، لكنه والحال هذه يحلم به إيجابياً، يريد دماراً للعنة التي تسدل ستائرهما على حياته.

يمر أمام المرأة بمشيته المتثاقلة وهو عائد إلى كرسيه فيفاجئه وجهه المتجهم تعكسه المرأة. يهز رأسه ويسخر من ذاته: الله .. الله .. ثم كل هذا التفاؤل ١٩
تختلط كلماته المتهكمة بالخبار التي لا تبرح عائدة إلى المنزل مهما حاول أن يحافظ على نظافته. تلتصق الكلمات بالخبار وهي ترسل الحزن في أرجاء المكان.

يعود إلى أزوماته، يريد أن يدير الأزمة المدمرة بدقة حتى لا تدمر جوانب مضيئة في حياته، على قلة الجوانب المضيئة، ولكن مرة أخرى: هل يستطيع أن يرسم معابر وممرات الأزمة بعناية فائقة كما يتخيل ١٩

يقترّب من أريكته، يرتمي عليها، وهو يتأمل الهاتف الأخرس الهاجع فوق منضدة صغيرة ليست مرتفعة، جني صغير يرسل رنينه الذي أضحى نادراً الأمل في نفسه حين يملأ المكان وعبر سماعته تنهال الأخبار بعجزها ويجرها.

أخبار صحفية .. أخبار إذاعية .. أخبار هاتفية ولا شيء يسرّ خاطر، كلها مرة، والأكثر مرارة ما وصل إلى النهر المحاذي للمدينة، شريان حياتها؛ فقد شحت

مياهه في الأعوام الخالية، وحين أوشك على الفيضان في موسم هذا العام حذروا
من أن مياهه ملوثة!! من الفاعل ؟!.. لا أحد يدري!!

ضم يده في جيبه ثم أخرجها خاوية بلا آمال. عناوينه كلها ضاعت، حتى
هاتفه النقال المستعمل ذو النوع الرديء ضاع أو سرق .

لم يكن يدري أن كل تلك الأحداث سوف تحدث مرة واحدة، ولكنها حدثت،
ولا يريد لأحد أن يسأله: كيف؟ أو لماذا؟، ولا متى ؟. هو يذكر ذلك كله ولكنه لا
يريد أن يتذكرها! هي بوادر انقلاب حقيقي يحدث بدقة شديدة ، بلا مخططات.

. بألم يتوسل: الله يرضى عليكم لا تفهموني خطأ .. أقصد بالانقلاب تغييراً
كاملاً وجذرياً في حياتي البائسة، ولكن هل سيكون انقلاباً يطول الزوايا المظلمة
فحسب؟!

دون تركيز تنقر أصابعه أزرار الهاتف، ويأقيه الصوت من بعيد: نعم .. نعم

ودون مقدمات أو تحية طيبة .. هنا مكافحة الحشرات ماذا تريد ؟

. من فضلكم .. عناكب، صراصير .. بعض الزواحف .. حشرات طائرة .. أزيز و....

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تبسط نفوذها على جزء من مكتبي، تتفرسني، أخشى سمومها، يقشعر بدني من
أشكالها، ومن ملمسها المقرز، إن لم تساعدوني قد أضعف وأهرب من المكتب أو ربما
أقترب عملاً لا تحمد عقباه .. أرجوكم أنقذوني فأنا رجل سلام ووثام و....

تووت .. توووت ...توووووت .. دون أن يرد أحد توالى الإشارات متقطعة معلنة

انقطاع الاتصال!.

. القضية أكبر من أن أتأساها أو أشيح بوجهي عنها، هل أستهيئ بزحف هذه

الجموع من الفئآت الضالة والضئيلة؟!، ألم تنخر الديدان الصغيرة منسأة نبينا

سليمان بن داود عليه السلام حتى خرّ فعلمت الجن عندئذٍ أنه مات ؟!.

أعاد الاتصال بحدة فجاءه الصوت نفسه، ودون أن يتخلى عن الغضب الذي
لحق به، وبإصرار كان رده ساخطاً : ربما تعرفونني أنتم أيها الصغار، أريد أمين
قسم مكافحة الحشرات .

دون جواب أيضاً توالت الإشارات المتقطعة كما لو كانت تتحداه أو تسخر منه !
جذب نفساً عميقاً من سيكارتته وهو يحاول عبثاً أن يطرد اليأس والاستسلام،
ثم همس لنفسه: الحمد لله أنني لم أطفئ مروحة سقف المكتب وهي كفييلة بأن
تهزم العناكب من السقف، وبياقي الحشرات خطرهما محدود .

عاد ليتأمل الشارع من نافذة منزله التي مازالت مشرعة، كانت السماء ملبدة
وكئيبة. عيناه ترقبان حركة ليست اعتيادية على الطريق، كان يرى كثيراً من
الوجوه الضبابية التي لم يألّفها سابقاً.. كل ما يراه يدعو للغيثان.. بجوار هدوء
يننر بالعاصفة. عاد يفرك جبينه بيده وقد انتابه صراع فظيع.. الدنيا تدور أمام
عينيه... وينهار.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

شموع سورية.. تضيء الليلة الأدبية في رابطة الأدباء

هند البلوشي - الوطن

العربي للفراسي بعد أن تناولت أعمالنا الدراسات العليا بالجامعات العربية سواء بحضور سفير الجمهورية العربية السورية علي عبد الكريم، ونخبة من الأدباء والمثقفين والإعلاميين، وبرعاية صندوق اتحاد المصارف لدعم الإبداع، استهلّت رابطة الأدباء موسمها الثقافي بليلة أدبية سورية، قدمها الشاعر مازن النجار، وشارك بها كل من القاصة سوزان خواتمي، والقاص عبد الرحمن حلاق، والكاتبة والإعلامية نسرين طرابلسي وسط إقبال جماهيري كثيف.

بدأت الليلة مع سوزان خواتمي التي قرأت قصة حملت عنوان "أختي قادمة من فنزويلا"، وتحدثت عن معاناة امرأة مع زوج ميت عاطفياً، تخاطبه وتبوح له بما تشعر به فاحيتها، وهو نائم لا يسمعها. ثم انتقل عبدالرحمن حلاق إلى هم إنساني من نوع آخر، في مقطع من رواية "قلاع ضامرة" تتحدث عن فترة مهمة في تاريخ سورية، ربما غابت عن خيال المبدعين فلم تذكر إلا نادراً حيث جاءت خلال فترة الثمانينات من القرن الماضي مصورة معاناة الأكراد في سورية. وكان مسك الختام مع الإعلامية والكاتبة نسرين طرابلسي بأدائها المسرحي الرائع الذي أخرج الجمهور من جو الأمسيات الكلاسيكية، إلى جو جديد جعلهم يعيشون تفاصيل قصة "قضية خاسرة" لحظة بلحظة، وكلمة بكلمة، منذ بداية شكواها إلى الجار، وحتى قتلها للغول المنافق عديم الإحساس. وفي نهاية الأمسية أشادت الأدبية "ليلي العثمان" بأداء نسرين طرابلسي واصفة أدائها بـ "هكذا تقرأ القصص. وفي لقاء «الوطن» مع القاصة سوزان خواتمي التي بدورها أكدت قوة تحيزها للمرأة وقضاياها وهمومها لافتة إلى أن المرأة هي الأقدر على التعبير عن

همومها مشيرة إلى أن هناك جيلا صاعدا من المبدعين والمبدعات يثبت نفسه وبقوة على الساحة تتضاءل به وبوجوده. أما القاص عبدالرحمن حلاق فقد بشر القراء بصدور روايته ” قلاع ضامرة ” وتوفرها في معرض الكتاب المقبل مؤكداً على أن القارئ هو أساس أفكاره التي تنبع لتترجم إلى كلمات وحروف يخطها على أوراقه، ولكنه في ذات الوقت يرضي كبرياء الكاتب بداخله ويعبر عما يجول في خاطره دون خجل أو خوف وعبرت الإعلامية نسرين طرابلسي عن روعة إحساسها وسعادتها البالغة برؤيتها تلك النظرات الرائعة في عيون الجمهور الذي تذوق نصها ببصره وسمعه مشيرة إلى شعورها بالراحة عند رؤيتها ثمرة جهودها التي بذلت في كتابة نصها ليخرج للنور بشكل متقن، كما شكرت طرابلسي رابطة الأدباء لاستضافتها للمرة الأولى ككاتبة معربة عن شعورها بالفرح الشديد لذلك مؤكدة على أنها كانت ومازالت منذ ١٥ عاماً تخدم الكويت إعلامياً ولن تتوانى عن خدمتها أدبياً. أما الشاعر مازن النجار فقد أبدى سعادته بالألمسية التي قدمها ولاقت نجاحاً وإقبالاً كبيراً من الجمهور واصفاً قصة سوزان خواتمي بأنها ” ذات عمق ودلالات مشيرة إلى أن ” عبدالرحمن حلاق ” عبر عن حقبة زمنية مهمة في تاريخ سورية لافتاً إلى أن ” نسرين طرابلسي ” تميزت بالأداء والإلقاء الجميل

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

صلاح فضل في رابطة الأدباء:
الشعر بخير.. ولست نادماً على المشاركة في "أمير الشعراء"

مهاب نصر - النهار

من ديوانية رابطة الأدباء حاول الناقد الكبير د. صلاح فضل أن يبعث برسالة طمأنة إلى محبي الشعر والمهمومين بمستقبله المضرب ملخصها أن «الشعر مازال بخير» على عكس ما يروج المتشائمون، وأن «زمن الرواية» لا يلغي الحاجة إلى جماليات القصيدة. كما دافع في هذه الأمسية الأدبية. التي عقدت يوم الثلاثاء الماضي. عن مشاركته في مسابقة أمير الشعراء التي أثارت جدلاً واسعاً، ومن المعروف أن د. صلاح فضل كان قد تعرض لبعض الانتقاد بسبب مشاركته التحكيمية في هذه المسابقة وهو ما كان موضوع أحد الاستفسارات التي وجهت إليه في ختام الندوة.

بدأت الندوة بتقديم الدكتور عباس الحداد أستاذ مساعد اللغة العربية في كلية التربية الأساسية الذي نوه بإسهامات د. صلاح فضل في مجالي النقد والدراسات الأدبية وأعلن أنه سوف يخصص هذه الندوة للحديث عن الشعر المعاصر.

على مدى ما يقارب الساعة قدم فضل ثلاثة محاور استهلها بالإشارة إلى التحولات الجذرية التي شهدتها الشعر المعاصر وفي تغير أنماط القول الشعري وما يضمه المستقبل بالنسبة للشعر، وبعد توضيحه للدور الوظيفي للشعر في بعث اللغة وحيويتها، وفي إشعاله طاقة الخيال الخلاق والرقى بالغايات الإنسانية، استجلى فضل منعطفات التحول الشعري على مدى القرن الفائت موضحاً أربع مراحل: الأولى هي مرحلة الإحياء والبعث التي مثلها البارودي وشوقي والزهراوي والرصافي ثم مرحلة الشعر الرومانسي التي مثلها شعراء

الديوان كالعقاد والمازني والمهجريين بزعامة جبران وإيليا أبي ماضي وخليل نعيمة، وأبولو التي ضمت إبراهيم ناجي وأحمد زكي أبوشادي.. ثم توقف عند منتصف القرن في مرحلة الشعر الحر التي اشتعلت حرائقها بالعراق وترددت أصدائها في لبنان ومصر، ومثلت انقلابا عنيفا في الذائقة العربية.

أوضح فضل أن هذه الانقلابات الشعرية انجزت في عقود قليلة لا تتجاوز عمر الشخص الواحد في حين استغرقت في أوروبا قرونا كاملة. ولم تلبث أن جاءت قصيدة النثر التي تمثل قوة الأجيال الشابة فهي ثورة الاختلاف الجوهرية التي تمثل قطيعة مع التراث الشعري.

كما بين صلاح فضل أن جزءا من مشكلة استيعاب هذه التغيرات الحادة في الذائقة الشعرية يعود إلى طبيعة الدور الذي تقوم به المؤسسات التعليمية فالتربويون في المدارس والجامعات غير قادرين على هضمها ويعتبرونها تحديثا مفرطا. وهكذا برأيه ينشأ التوتر في الذائقة العربية التي تسعى المؤسسة التعليمية إلى تثبيتها ويسعى الواقع الإبداعي لتسريعها.

ARCHIVE

http://Archive.beel.sakhril.com

وجماليات الاختلاف

وفي محاولة للتوفيق جاء المحور الثاني للمحاضرة حيث حدد د فضل نوعين من الجماليات : جماليات التوافق وجماليات الاختلاف معتبرا أن غالبية الناس تميل إلى التنوع الأول، كما أن عددا من الناس يتمكنون على النقيض من تذوق ما لم تألفه ذائقتهم الجمالية. وبالطريقة نفسها ذهب إلى تقسيم « الشعرية » إلى شعرية تنغيا نوعا من التواصل مع الجمهور. هو برأيه ضرورة و شعرية تنغيا تجارب جديدة تفجر أنواعا محدثة من الجماليات مبينا أن الحياة الثقافية تحتمل النمطين، كما تتسع الشهية لألوان متباينة من الطعام. وعاد فضل إلى قصيدة النثر موضحا أن الذائقة تنجح إلى الشعر التقليدي بينما يظل النثر

رافدا طليعيًا غير أنه حمل ضمنا على الكثيرين من شعراء قصيدة النثر معتبرا أن نماذجهم لا تحقق الشروط الشعرية لأن الإبداع في لا حماية له فهي بحسب تعبيره « عارية وصعبة » ولا يتمكن منها إلا قلة من الشعراء أمثال قاسم حداد (الذي كان حاضرا بالأمسية) .

«أمير الشعراء» أعاد الثقة في الشعر

انتهز صلاح فضل الفرصة ليدافع عن مشاركته في مسابقة «أمير الشعراء» وقال إنه لم يكن راضيا عن التسمية مفضلا عليها «أمير الشعراء الشباب» وأن مشاركته جاءت بعد التأكيد على أن المشاركين هم من شباب المبدعين، ودافع فضل عن فكرة «التراتبية» في الشعر معتبرا أن وظيفة الناقد الأساسية هي التمييز بين «طبقات الشعراء» ومراتبهم قائلا «إننا نحارب الطبقات في المجتمع وندافع عنها في الشعر.. وسبحان موزع المواهب والعبقريات» .

وعبر فضل عن سعادته بعدد الذين شاركوا في المسابقة والذين بلغوا خمسة آلاف شاعر كما أن جمهور المشاركين من المشاهدين على الفضائيات قد بلغوا الملايين. وأشاد فضل بغلبة الروح القومية على القصائد، تلك الروح التي باتت موضع تشكيك من قبل الكثيرين، وهو ما يجعلنا في النهاية نؤكد أن الشعر مازال بخير.

سليمان الشطي؛

الشعر ليس بخير تماما

على مدار ساعة أخرى كان الحوار بين د. فضل وعدد من الحضور من خلال طرح الأسئلة والتعقيبات، التي افتتحها د. سليمان الشطي، والذي اعتبر أن الشعر ليس بخير تماما وأن المشكلة ربما لا تكمن في الشعر المُلقى أو المسموع ولكنها واضحة في الشعر المقروء، فهذا النوع من الشعر الذي يحتاج إلى الأناة مازال بعيدا عن المتلقي العربي، ومعه بالطبع عادة القراءة نفسها. وأجاب فضل

ان المشكلة تكمن في أن توقعاتنا أكبر من الواقع وإمكاناته كما أن القراءة تأثرت في انحسارها بانتشار وسائل أخرى.

ثم تحدث الشاعر قاسم حداد عن ضرورة التركيز على تغير الوظيفة الشعرية وإعادة النظر في اللغة ودورها، وبين أنه وأبناء جيله كانوا يتعرضون للهجوم بسبب حفاوتهم باللغة غير أن ما يحدث الآن في نظره فيه إضعاف للغة والتعبير الشعري كشرطين جماليين. الدكتور عبد الله مهنا قدم تعقيبا أشار فيه إلى ارتباط حركات التجديد الشعري بالمجتمع وأن غالبية ما يكتب الآن في الولايات المتحدة وبريطانيا هو من الشعر النثري. ورد فضل أن التيار الأساسي للذائفة الشعرية. في اعتقاده.

في الثقافات المختلفة إنما هو للشعر الموزون ذي الطابع الغنائي. أما الشاعر دخيل الخليفة فقد عارض الدكتور صلاح فضل في موقفه من «أمير الشعراء». وقال إن الزعم بأن المسابقة كانت للشباب يتعارض مع فوز كريم معتوق الذي يناهز عمره الخمسين كما عاتب د. فضل على مشاركته - وهو ذا قد ذو ثقل - في لجنة دعمت الشعر التقليدي وقال «كيف وأنت الناقد المتمكن تشارك في لجنة تناصر الشعر من خلال الرسائل الهاتفية». وأجاب فضل بأنه لا عيب في المشاركة الجماهيرية وأن الشعر كان يمتحن دائما من خلال الجمهور أما الشاعر كريم معتوق فهو في الخامسة والأربعين وهو في رأيه سن شباب. تساءل أيضا الشاعر صلاح دبشة «إلى متى نظل صدى للآخر»، ورد فضل بأننا لا بد أن نعتبر هذا الآخر جزءا من ثقافتنا وألا نعتبره «آخر لأننا شاركنا من قبل في صنع حضارته. شهد الأمسية عدد من الكتاب والمثقفين والصحفيين وأبناء الرابطة وضيوفها.

شعرية الأشكال وتحرر المخيلة العربية في محاضرة رابطة الأدباء قاسم حداد وأمين صالح تحدثا عن تجربتهما الإبداعية المشتركة

منال المكي - الجريدة

أقامت رابطة الأدباء محاضرة بعنوان «شعرية الأشكال» ألقاها الأدبيان الزائران من مملكة البحرين قاسم حداد وأمين صالح. وقدم المحاضرة الأديب إسماعيل فهد إسماعيل.

بدأ أمين صالح المحاضرة منطلقاً من نظرية سوزان برنار حول قصيدة النثر، متحدثاً عن النص المفتوح وتطور أشكال الشعرية العربية، وتطرق كذلك إلى تيارات أدبية ونقدية عديدة، تتصل بشعرية الأشكال وتؤرخ لها، كالسريالية على سبيل المثال والنص البصري المتمثل في السينما واللوحة التشكيلية، ومن بعده أسهب الشاعر قاسم حداد متحدثاً عن تجربته الخاصة حول النص المشترك، ومخالفة السائد والمألوف، مشيراً إلى أن تجربته مع أمين صالح تحمل خصوصيتها ووجهها المرتبطتين بلحظة انطلاقها، وقد كان بيان «موت الكورس» فاتحة التجربة وأولها، حيث كان نص البيان سابقاً لمراحل كثيرة، حتى إن لم ينشر إلا في فترة متأخرة، وأوضح حداد أن المخيلة تلعب دورها عند المبدع والمتلقي على حد سواء، كما أن المخيلة المتحررة من القيود والمنطلقة إلى آفاق أرحب ستحتفي بكل تأكيد بأية تجربة إبداعية جديدة، حتى إن كانت مخالفة للسائد والمألوف.

إسماعيل فهد إسماعيل

وكان الروائي إسماعيل فهد إسماعيل قد استهل كلمته مرحباً بالحضور وبالضييفين، كما أنه حياّ الدماء الشابة بالرابطة وأثنى على أدائها كما أشاد بتغييرها للأفضل ومن ثم أخذ يستعيد بذكريات لقائه مع الضييفين في أوائل

السبعينيات وبعدها أخذ بالتعريف بهما إذ عُد قاسم حداد من الشعراء المشاكسين والتمكنين من اللغة والمخلصين لقضايا الناس والشعر، فقد أصدر دواوين عديدة وله نحو ٢٢ كتاباً، ثم انتقل الى التعريف بالشاعر أمين صالح واعتبره مشاكساً آخر، ولا يستطيع المرء إلا أن يقرأ له ثلاث مرات حتى يستوعب ويهضم المواضيع التي يكتبها، كما أوضح جرائته بالتعامل مع قضايا الناس فدفع ثمنها، ولأمين صالح نحو ١٧ كتاباً، كما انه كتب القصص القصيرة والروايات والنصوص الدرامية مثل «نيران»، كما كتب نحو نصين مسرحيين، وله كتب نقدية للسينما منها «الوجه والظل».

مداخلات الحضور

فتح باب النقاش فكانت مداخلات الحضور على النحو الآتي:

د.صلاح فضل شكر كلا الشعارين وشبههما بالدرويشين اللذين يأخذان على عاتقهما حمل وإيصال الرسالة، وبهذا ينبغي الانحناء لهما، فعلى حد قوله، د.صلاح، إن الفن إذا لم يحررنا فسيقتل غايته وسماته، ولكنه أردف بسؤال هو «لماذا تفادى أمين صالح شعرية الموسيقى؟ هل ليتفادى زواج الموسيقى باللغة؟ مع أن روعة الشعرية هي التي تكون مقترنة بالموسيقى».

الرد على السؤال: أنا لم أتجاهل شعرية الموسيقى فقد كتبت عنها ولكن اختصاراً للوقت لم أذكرها، ثم أخذ يسرد ما كتبه عن شعرية الموسيقى وذكر أن الشعر موجود في كل مكان فلماذا نربطه فقط بالقصيدة؟

وأما الباحث د. توفيق الفيل فقد قدم مداخلة حول مضمون المحاضرة وقال

«هناك خلط بين كثير من الأشكال ومحاولة سلب الشعر العربي من تعابيره معللين أنه بدأ يفقد بعض مفرداته وذكر أن البعض لديه القدرة على التمييز بين الشعر والشعرية، كما ذكر أن الشعر يتمحور حوله كل الفنون وعندما تتحقق الشعرية بالنثر لا نقول إن النثر شعراً». وضرب مثلاً أن العرب أطلقوا على القرآن الكريم في بداية نزوله شعراً وسحراً فالعرب لم يخلطوا بينه وبين النثر لأنهم

تأثروا به، لذلك دعا الى أن نفرق بين الشعر والنثر لأن كل نوع عليه أن يحافظ على ميزته.

التعقيب على المداخلة : الشعر ضرب من السحر وفي فترة نزول القرآن كان المجتمع لديه حساسية في تلك الفترة.

د. تركي المغيص ذكر أن المحاضرة تأتي في إطار فتح الحدود بين الأجناس الأدبية ونظرية شعرية الأشياء فالشعر يسيطر على كل شيء وعلى كل الأشكال كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل حنينها» وقد ذكر ملاحظة لأمين صالح حول استشهاد الشعراء الأجانب وعدم ذكره الأدباء العرب من أمثال أنسي الحاج، وأسامة محفوظ، ونزار قباني ؟

الرد على التعقيب: إن فتح الحدود بين الأجناس أسهل من فتحها بين الدول وهذه المسألة ضرب من الخيال الإبداعي ولا تشكل خطراً على بنية الأدب العربي عندما يجتهد الكاتب بنص مفتوح على نصوص أخرى لا يلغي الشعر، فرحابة الأدب والإبداع تكمن في تقبل الفنون الأخرى وطرح تجارب مختلفة.

سؤال آخر من الشاعر د. خليل الخليفة: بالنسبة الى العمل المشترك الذي كتبه قاسم حداد مع أمين صالح، كيف يمكن أن نكتب نصاً مشتركاً؟ وهل يكفي التفاهم بين الأدبيين أم أن هناك حالات أخرى تستدعي كتابة النص ؟

الرد على السؤال «النص المشترك وكيفية كتابته لا يمكن تفسيرها لأنها بالغة التعقيد، وبالنسبة الى التجربة المشتركة التي جمعتنا ربما تكون الظروف المتشابهة هي التي ساهمت في نجاحها كما أنها تجربة قد تعجب قارئها وقد لا تعجبه فإن لم تعجبه فلا ضير بذلك».

د. أحمد الربيعي قدم مداخلة حيث قال «نحن نتحدث في ظاهرة معقدة جداً وهي ظاهرة النص، أخفتنا يا قاسم عندما تكلمت عن تقديس النص فلا عيب أن ينام أحد والنص بقرنيه فإذا استطاع النص أن يساعد على بث الأمل في روح الإنسان فما الضير بعشق النص أو تقديره ؟» وأضاف «المشكلة في النص الإبداعي أننا لا نعرف مع من نتعامل ؟» والسؤال هل قاسم اليوم نفس الأمس وهل نصه

الذي يكتبه الآن نفس نص أمين بالأمس؟

الرد على سؤال د. أحمد الربيعي «أنا لا أقصد مصادرة حب الشخص للنص الأدبي بل أنا أقترح حكم النقد على الأدب، ولكن المشكلة حين يرى المبدع أن كلامه مقدس ولا يحتمل النقد فأنا -قاسم حداد- لست ضد تقديس النص من قبل القارئ».

الكتابة المشتركة

«اجتهاد وليست حكماً».

الزميل مهذب قدم مداخلة فحواها ان فكرة الشعرية قائمة وكأنها بلا تاريخ، والتقدير للفكرة الشعرية جعل قاسم يعود الى النقيض؟

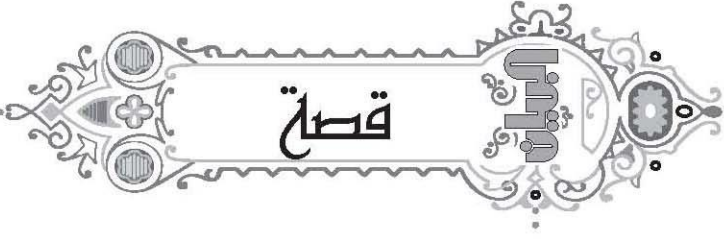
التعقيب على المداخلة «ان المفهوم النوعي للفنون له طاقة شعرية لا يمكن تجاهلها، وتاريخ النص المشترك الذي عملتم التطرق إليه من جانب لأن النص المشترك يحوي تجارب لها صلة بالتاريخ العربي».

الفنانة التشكيلية ثريا البقاصمي تقدمت بسؤال وقالت ما علاقة الفن التشكيلي بالنص؟ هل تعتقد أن الرسام يجب أن يتأثر بالنص ليحوّله إلى صورة ورسومات؟

الرد على سؤالها «الشعر هو ذريعة للرسام وهذا خطر، فالرسم ليس ذريعة للكتابة حيث إن هناك تجارب عربية بهذا المجال حققت إنجازات مذهلة، لكن الحاسة البصرية للثقافة العربية تكاد تكون مهملة لأن جذور الحاسة البصرية هي المخيلة والسينما تغذي مخيلة المبدع».

ختام المحاضرة أتحف قاسم حداد الحضور بقراءته قصيدتين: الأولى بعنوان «هو الحب» والثانية عنوانها «الأب».

والجدير بالذكر، ان اللجنة الثقافية برابطة الأدباء قامت بتوزيع استبيان قبل ابتداء الندوة لتقييم النشاط المقام ضمن شهر التواصل العربي.



الثالثة آه

بقلم: فاطمة يوسف العلي
(الكويت)

الدشداشة المنشأة، الغترة الحمراء (١)، النعال النجدية (٢)،
آه .. يقلقه ثلاث شعرات نافرة في حاجبه الأيمن، لابد أن تعود
إلى أماكنها .. لا يعرف لماذا تلتوي وتدور، حدث أن قصها، نتفها،
صبيغها، حاول ترويضها بكل وسيلة ولكن لم تتروض أبداً، ظلت
كما هي، ما إن تطول إلى سنتيمتر واحد حتى ترتفع إلى أعلى،
تغادر خطها المستقيم لا يعرف لماذا، تلتوي حول نفسها مثل
ثعابين صغيرة مشاغبة، تنطلق إلى أعلى مثل فنار الميناء، ترسم
ثلاثة خطوط كأنها رؤوس أسهم تتجمع كما يتجمع الأشجار
لارتكاب جريمة .. ويكون هو الضحية .. إنها في الصعود، يرسم
حاجبه الأيمن إلى أعلى .. تعطيه هيئة .. القرصان ..

أين شاهد صورة القرصان؟ لابد في أحد الأفلام، بلادنا
لم تعرف القراصنة، مرة واحدة ذكر الشيخ عبد العزيز الرشيد
سيرة قرصان كويتي، اسمه "إرحمة" ولم تدم سيطرته على
صفحة الخليج، لقد قتل، وفي سيرة هذا القرصان الخليجي

(١) الدشداشة + الغترة: زي الرجل الخليجي.

(٢) النعال النجدية: نعال للقدم.

الوحيد أنه كان لا يغير ثيابه، يعني، كان بائساً جداً، إنه يختلف كثيراً عن القرصان الذي نشاهده في السينما، حيث العنفوان والبطش، إلى جانب الوسامة المجروحة بالغطاء الجلدي يطمس العين اليسرى، أو يداريها، وعند هذا القرصان تقتزن الشراسة والعاطفة الثائرة.. إنه يلعب بالسيف وبقلوب العذارى، يداعب مقبض سيفه، يقبل الرصاصة قبل أن يقذفها إلى قلب عدوه.

هو لم يحلم أبداً بأن يكون قرصاناً، بالعكس، يريد أن يترك في وجدان الآخر، أو الأخرى، انطباعاً بالوداعة، بالرقعة، بأنه العاشق الحالم الذي لم يجد من يفهمه، هل يمكن أن تكون هذه الشعيرات النافرة إلى أعلى صيغة اعتراض على حلمه الذهبي النابع في قلبه؟

حرص على وضع المسباح العاج في جيبه، نثر قليلاً من العطر على كتفيه، هل حلم بأن تتوسد كتفه، وأن يجد عطره طريقاً إلى أنفها الرقيق؟

لنفترض أن هذا حدث، ماذا يمكن أن يقول لها :

أحبك، أنا عاشق، صدقيني إنني متيم بك؟ راح زمانني هدرأ وكنت في انتظارك؟!

يا لها من عبارات مستهلكة تعلن عن كذبها، إنها مثل ساندوتشات الشاورما والهامبورجر، بضاعة حاضرة، صيغة جاهزة، حب معلّب، بل حب محنّط في جمل مقبورة أو مهروسة من كثرة التداول لم يعد لها معنى. إذن ماذا سيقول لها؟ لماذا لا يجرب الصدق.. الصدق الصدق، وليس الصدق كما يتخيله؟ مشكلته أنه يفكر في اللحظة الآتية، ويرسم أطراف المقابلة، ويتخيّل عبارات الحوار، وعندما يتحول الخيال إلى حقيقة، ينصرف قلبه ووجدانه إلى شيء واحد أن يحقق ما سبق له أن تخيله.. وهنا تحدث فجوة رهيبة بين الواقع وما كان يتمناه.. ويشعر محدثه أنه شخص مختل.. غير حقيقي.. مزيف، وتنتهي المقابلة إلى الفشل..

لن يسمح بالفشل هذه المرة، إنها الثالثة، والثالثة ثابتة.. الثالثة.. آه.. يؤمن في أعماق نفسه أن الثالثة مهمة جداً، عندما كان يلعب وهو طفل، ويصطف مع الأطفال للتسابق في الجري كان يأخذ مركز القيادة، كان يقول: واحد.. اثنين، ثلاثة.. ولا شيء بعد ثلاثة، إنما هو الانطلاق في الجري والمسابقة..

استعاد ذكرى الآه الأولى، ماذا لو حدثته عنها؟ حقاً ماذا لو قالت له لقد تزوجت قبلي مرتين فلماذا أكون الثالثة؟ والثالثة آه؟ هل من المناسب أن يلصق العيوب بهما؟ بالآه الأولى والآه الثانية؟ ألا يجعلها هذا تخاف، وتتوقع أن تكون هي "الآه" الثالثة؟ لكن.. لماذا يزيّف الحقيقة؟ إنه يؤمن في قرارة نفسه أنه لم

يخطئ، بل إنه إنسان غير قابل للخطأ.. إنه يطيل التفكير، يقلب الرأي، يطرح كل الاحتمالات، يبحث عن وجه الصواب في كل ما يفكر فيه، يستخدم المنطق، والأيدولوجية، وحق المخالفة، والرأي والرأي الآخر، وكل هذه الشعارات البراقة التي تدل على الثقافة.. فكيف يكون على خطأ؟

انتهى من نسف(٣) الغترة، وضع المسباح في جيبه، وبرقت الأزوار الذهبية في أعلى الدشداشة، قام وألقى نظرة جانبية على شعره الذي لمع بسواد ربّاني وكأنه مصبوغ بالكحل البدوي الشهير، وجدها في انتظاره حسب الموعد، وكانت نقيضاً له في كل شيء.. كانت بثياب العمل التي رآها بها في النهار.. غلبته الدهشة..

هل يعقل أن هذه الفتاة خرجت من بيتها للقاء الزوج المنتظر، للقاء حبيب؟ هل يعني هذا أنها لم تفكر فيه لحظة واحدة؟ لو أنها فكرت فيه لحظة لانعكس تفكيرها -في الأقل- على ثيابها، على منظرها.. وجلس..

قالت:

- ليس إلا القهوة..

قال:

- هذا مشروب العجائز وقارئات الفنجان..

قالت مبتسمة:

- قرأت فنجاني.. وانتهى الأمر..

انتهاز الفرصة: <http://Archivebeta.Sakhrir.com>

- وجدتني في القاع.. وأمامي طريق سفر؟

قالت مبتسمة ذات الابتسامة الهادئة:

- وجدتك على وجه القهوة طافياً، وأمامك بيت وحياة مستقرة..

تنهد، قال بصدق:

- الحمد لله..

- ولكن عندي استفسار..

بلع ريقه، لعب بالمسباح بتوتر ظاهر، عدّل وضع الغترة آه.. إنها الشعرات النافرة إلى أعلى؟! اللعنة!.. صورة القرصان تسطع في خياله.. اللطخة السوداء

(٣) نسف: تعديل

تغطي العين اليسرى، والوجه المشدود، والأمر بذبح الضحايا .. تخلص من موجات العنف التي تسبح في داخله، بجهد كبير، تطلع إلى وجهها السمع يستعين به على الخروج من الجو الدموي الرهيب.

قالت:

- لن أسألك عن الأولى .. لماذا طلقت الثانية؟ أنا لا أنبش في الماضي، فقط على سبيل الخبرة والمعرفة بالشخص الذي يريد .. وأريد .. آه .. أريد الاقتران به؟ انشئ قلبه بالفرح لما يسمع، ولكن .. لماذا الثانية؟ وهل يمكن أن تبدأ حكاية من منتصفها؟ إنه لا يعرف لماذا طلق الثانية إلا بعد أن يذكر لماذا فارق الأولى؟!

قال لها:

- ولماذا التكرار للأولى ..

- فليكن ..

- فليكن ماذا؟

- لماذا طلقت الأولى ..

- لم أطلقها ..

- لماذا؟

- لأنني لم أكن تزوجتها .. كانت خطبة، مجرد وعد بالزواج.

أطبقت عليه:

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

- هل ترى أن الوعد لا يستحق الوفاء؟ هل القدسية محددة بتوقيع المأذون؟ كنت أعتقد، وأنت متحضر أن الأمر عندك يختلف كثيراً ..

انحنى أمام زخة الرصاص المنهمر على رأسه .. انحنى حتى أخفى رأسه في الرمال كالنعامة .. أنقذه النادل القادم بفنجان القهوة .. وكوبي ماء بارد تكثفت على جداريهما رذاذات ماء، فجسدت ما ينعم به من راحة البال ...

قال ببأس يحاول أن يكون لا مبالياً ليوحي بالثقة:

- لا .. لا .. وصمت ..

قالت بجسارة:

- ماذا تعني بلا .. لا ..

- ليست المسألة وعداً، وتهرباً لا سمح الله من الوعد ..

- ما هي المشكلة إذن؟

- المشكلة أنني اكتشفت أن خطيبتي ضلت طريقها إلى ما تريد.

هزت رأسها، قلبت كفها، رشفت وجه الفنجان، قالت:

- لم أفهم

- حسناً، المسألة بسيطة.. الأنسة معجونة في السياسة، عقلها، دمه، أعصابها، كله.. أمريكا الإمبريالية، القوى العظمى، حق تقرير المصير، أفغانستان، حقوق المرأة، العولمة.. تصوري، أي والله، العولمة، ولم يتبق لها إلا الحديث في الخصخصة، والفرانكفونية.. وتقدم طلباً للعمل في هيئة الأمم.

- وماذا في هذا كله من مشكلة؟ هذا دليل على اتساع أفقها..

رمقها بنظرة متشككة، هل تثيره؟ تستفزه؟ تريد أن تعرف ماذا في أعماقه؟

فكر، دبر، تمهل، قال:

- لا مانع، بل أنا كمتقف أرحب بالزوجة المثقفة، ولكن الثقافة لا تصلح أساساً لبناء حياة زوجية سعيدة، وببساطة شديدة أنا أريد أن أكون زوجاً سعيداً، وبعبارة محددة مختصرة.. هل أجد هذه السعادة عندك؟ هذا ما أسعى إليه، ودعوت الله واصلت له أن يحقق رغبتي.

ابتسمت مشجعة، رمقته، ارتفعت أنامله تبرم الشعرات النافرة لتلغي صورة القرصان، تحسس سبخته القابعة في جيبه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابتسمت مجدداً..

قالت:

- من حقل.. السياسة مستوى من الفكر، والفكر مهم، طبعاً أنت تشاركني في هذا؟

بادر متلهفاً:

- طبعاً.. طبعاً.. ولكن..

- دع "لكن" هذه لي..

- ولكن الزوجة الحقيقية لابد أن تكون حذرة في طرح القضايا العامة مع زوجها..

(احمرّ وجهها عند ذكر كلمة زوجها، تخيلت نفسها معه في الفراش، تشوقت في لمحة إلى هذه اللحظة ولكنها آمنت أن الوقت لا يزال مبكراً لأن تحلم بهذا).

- أقصد أن الحياة في المنزل ليست امتداداً للحياة في الخارج، البيت له أصول..

تصيد الكلمة العزيزة، تنهد، قال بحرارة:

- له أصول.. أحسنت والله، هذا ما أفكر فيه ولم أستطع الوقوع على الكلمة المناسبة.

- أدهشها إطرأؤه، فرحت بأنه لم يستطيع، وهي استطاعت، قررت أن تزيد فرحها، وفرحه، قالت:

- فعلاً.. البيت ملك أهله.. الزوج والزوجة، الحياة في الخارج ملك المجتمع.. لهذا صفاته.. ولهذا مطالبه..

- نعم الرأي.. هذا ما يعجبني فيك.. أنك تعرفين تماماً ما هو المطلوب من زوجة محبة، فاهمة، تريد أن تعيش في سلام..

- والثانية!!

انقضت عليه الكلمة كحجر انحدر إليه من قمة جبل، لم يكن يظن أنها نسييت، هو نفسه كان قد نسي، فرح بقدرته على التملص من تهمته الأولى، فهل يحصل على البراءة أيضاً في الثانية لو أنه بدأ بالثانية لكان الأمر أيسر عليه.. كانت الأولى مجنونة بالسياسة لكن الثانية.. لم تكن مجنونة مطلقاً، كانت غارقة في مسؤولياتها.. وكان طرح قضيتها لا يحتاج إلى وضع صورتها في مقابل صورة الأولى، لأن هذا يخدمها، كان يريد أن يركز عليها وحدها، لتبدو عند التي تسمع امرأة مهملة لزوجها، غارقة في ماضيها، مرتبطة بأصولها الأسرية قبل الزواج، وهذا كله نقص في وعيها بأهمية الزوج وحقوق الأسرة الجديدة..

صمت

عادت تكرر:

- والثانية..

- الثانية.. كخطوة ثانية.. تجاوزنا الخطوبة إلى عقد القران، ولكن لم نجتمع تحت سقف واحد.. لم يكن هذا ممكناً..

- لماذا؟ هل رأيت منها ما يخدش أخلاقها؟

سارع ناضياً:

- لا.. لا، معاذ الله، كانت فاضلة ومحترمة، ولكنها كانت، بالتحديد، مثل المركب المربوطة بالشاطئ، عائمة، وتعجز عن الحركة.

هزت رأسها:

- بصراحة.. لم أفهم..

- كانت تحب أهلها ..
- وهل في هذا ما يعيب؟
- لا، طبعاً، صدقيني، أنا أيضاً كنت أحبهم، ولكن لشدة حبها لهم صرت أكرهم.
- أعوذ بالله..
- وأنا أستعيز به مثلك، وآسف لهذه الكلمة، ولكن هذه هي الحقيقة.. لماذا شرع الدين فترة الخطوبة؟
- لكي يتعرف كل طرف على طبائع الآخر. ومن المؤسف أن التعرف انتهى إلى الفشل..
- حتى الآن.. لم أفهم؟
- مثلاً.. مثلاً.. إذا جلسنا مثل هذه الجلسة، تصوري.. أنا وأنت نتكلم الآن عن تجربتي في الحياة، أنت تتكلمين عن رأيك في هذه التجربة، هذا نوع من التفاعل الحي الذي يكشف الجوانب الغامضة في الشخصية، وبذلك .. إذا تزوجنا.. مثلاً.. إذا تزوجنا.. نكون على اتفاق، كل منا يعرف الآخر بقدر الإمكان طبعاً.
- قاطعته:
- جميل كل هذا، ولكني لم أفهم.. كيف كانت مثل المركب المربوطة بحبل؟
- كانت مشدودة إلى أسرتها، إذا جلسنا معاً، مثل هذه الجلسة مثلاً.. لا كلام لها إلا عن أختها المتقوفة في الجامعة التي يطلب والدها الأساتذة، ووالدها الذي يرفض وضع توقيع على أي ورقة إلا إذا وجدها معتمدة من رئيسه، ومتطابقة مع اللوائح والقوانين، حتى أخيها الصغير الذي لا يقبل أن يشارك أولاد الشارع اللعب إلا إذا كان الرئيس.. تحكي قصته بالتفصيل الممل.
- أنا أتفق معك، هذا أكثر من المطلوب.. ولكنه يدل على طفولة وصفاء نفس.
- وأنا أريد زوجة، وليس طفلة، وحنكة، وليس صفاء رومانسياً تافهاً. وبصراحة: أنا أعتقد أنك لست مثل هذه ولا تلك.
- أسبلت عينيها، رشفت من الفئجان الرشفة الأخيرة.. قالت:
- فما العيب الذي ستكتشفه في الجالسة أمامك؟
- ظفرت ابتسامته الجاهزة، تحسس سبحته في قاع جيبه، قال بثقة عالية:
- بصدق شديد.. الكمال، والجمال، هو ما أشاهده.. المهم أن يجمعنا بيت

واحد..

وقاما بعد انتهاء فنجاني القهوة..

* * *

وجمعهما بيت واحد..

ودامت حياتهما عدة سنوات

وأنجبا البنين، والبنات

ولم تتكلم الثالثة في السياسة..

ولم تتكلم الثالثة عن أسرتها..

ولكنه في النهاية فارقها.

* * *

في نفس المقهى، وربما كان فنجانا القهوة هما ذاتهما، دار الحوار..

وكان يقول للتي أمامه:

- أنت مختلفة تماماً.. أنا عانيت.. تعذبت.. استحملت.. ضقت.. واحدة
مغرمة بالسياسة، والثانية مثل السفينة المربوطة في الميناء لا تفكر إلا في أهلها،
والثالثة كانت تعبد أطفالها ولا تفكر إلا فيهم.. أما البغل الذي يجر العربة.. أنا..
أنا بالتحديد.. لم تكن تعطيه أي اهتمام.. إنني أحلم بـزوجة.. تؤكد لي كل يوم أنها
زوجتي.. ها.. ما رأيك أيتها الجميلة؟!

قصة

عمود في غرفتي

بقلم: عبد الرحمن عبد الخالق
(اليمن)

عقربا الساعة يسترخيان على الثانية والنصف عصراً.. رميت بجسدي على السرير بكامل ملابسي، متعباً كنت.. لم أستطع مقاومة الرغبة في النوم.. ضيقت ساعتني العتيقة على الخامسة.. فموعدني معها في السادسة مساءً، سألتقيها للمرة الأولى بعد طول تمنع.. كادت لذة تخيل لحظة اللقاء وما بعدها أن تهزم سلطان النوم الساكن رأسي.. لكن السلطان انتصر وضممني إلى حاشيته كاسيا لساني بطبقه من غسل....

دقات شديدة على باب نومي.. فتحت فمي على آخره لأسأل: من الطارق.. لكن وقوف عمود أمامي، لا يبدو منه إلا ما يشبه الساقين، وحذاءين عسكريين ضخمين، ورأس سيف مغروس في بطن الغرفة، أجمني.. غرس لساني في قدر مترع بنقيع الصبار. أتففس بصعوبة.. كان يشفط الأكسجين كله في الغرفة.. يبدو أن ما أبقاني على قيد الحياة هي تلك الذرات البسيطة من الهواء التي استطاعت أن تتخلص من شفق العمود لتستقر في أنفي.. شكرتها في سري.

رفع سيفه قليلاً، ليعيد غرسه في بطن الغرفة بقوة.. سألت بحشرجة، أو أظنني وددت قول:

— من أنت؟

لم يجبني.. لكن صوتاً أجش بدا لي أنه قادم من بعيد، سمعته يقول:

— اسمع يا أنت، أحقا تعرف سليمان؟ أجبني سريعا وإلا أحدثك خزيمة (١).

— سليمان؟ نعم، إنها مهجة فؤادي وبغية مرادي، سألتقيها اليوم في السادسة.. أي نعم في الساعة السادسة مساءً، سنجلس على شاطئ البحر، و.. ولكن كيف عرفتها؟

— أخرس أيها الغبي! أنا ممن يسأل، فإن سألت مرة أخرى، أيقن أن الشر

إليك مقبل، والخير عنك مدبر.. أفلا تعرف يا أنت من هي سليمي؟
قالها العمود بشطط وهو يرفع رأس سيفه ويغرسه هذه المرة بقوة أكبر. أكاد
أختق، يبدو أن ذراتي من الهواء لم تستطع الإفلات من شهيته هذه المرة. توقف قليلاً
عن الشهيق والزفير كقط يستعد للانقضاض على فريسته، وتصلب ذلك الشيء يشبه
الساقين، فامتلات رقتاي بالهواء.. وبزفرة واحدة قلت والخوف يمسك بخناقى:

- بلى.. إنها مهجة فؤادي وبغية مرادي.. فاليوم سألتقي....
- أكرر على مسمعي يا هذا موالك؟ حذار وإلا الردى مالك.. أما زلت لا
تعرف ابنة من هي سليمي؟

كان أبي يردد وقت احتدام الأمور وقبل ابتداء النزال: "هنجم فالهنجمة
نصف القتال".. تذكرت ذلك، وبنبرة أردتها قريبة من نبرة العمود المنتصب أمامي
وشدتها.. قلت:

- من تكون يا هذا حتى تخاطبني بهذه اللهجة، وتقتحم عليّ وحدتي، وتزعج
سكيتي، وتدخل فيما لا يعنيك؟.. أغرب حالاً عن وجهي وإلا لقيت مالا يرضيك.
الأرض تهتز.. شرر يتطاير في كل اتجاه، يلسعني.. ألم حاد يتعالى من رقبتي، كان
العمود غرز سن سيفه فيها، شيء ما لزع ينز منها.. صوت أجش يأتي من بعيد:

- كيف لك أن لا تعرف من يقف أمامك، أما أنك غبي أو تنغابي، صبي أو
تتصابى - سرني أن الخوف والألم لم يستطيعا بعد شل قدرتي على التفكير
والتأمل.. حين طلب مني أن أعرفه من ساقين هي كله، وحذاءين عسكريين ورأس
سيف- بل لماذا لا تكون من بقايا أنصار تبع اليماني وجواسيسه، قاتل أبي غدرا،
آه.. يبدو ذلك هو الأقرب إلى العقل.

ضخط على السيف قليلاً فسقطت على ملابسني قطرات دم قانية الحمرة..
وأحسست بدموعي تنهمر إلى الداخل وملوحتها تكاد تخنقني.
واصل العمود حديثه.. لكن الصوت بدا هذه المرة كأنه ينطلق من جمجمتي
التي فتتها الألم:

- اسأل قومك يا هذا عن كليب بن ربيعة، ابن أمي وأبي، وما حل بهم على يديه،
واسأل عن عدي الملقب بالمهلل، سيد قومه، فارس الفرسان، وقاهر الشجعان
وليث الميدان.. أما سليمي ذات الحسن والجمال، من لا مثيل لها في الكمال،
فتكون ابنتي أنا الزير سالم المهلل.

شيء ما كنت أود قوله، فابتلعت مع ما بقى من لعابي.
ألم يتصاعد من رقبتي ويعلو، دم لزع يختلط بالعرق، دوار يصيبني.
يسحب العمود المسمى زيراً رأس سيفه من رقبتي فاغرق بدمي.. وأغرق في
نوم لم أصح منه إلا في الخامسة صباحاً على دقائق ساعتى العتيقة.
(١) مقبرة مشهورة في صنعاء.